مبروك

الدكتورة نجاح العطّار
وزيرة الثقافة والإرشاد القومي

سنتان من عمر مجلتنا « الحياة التشكيلية » ...

شمعتان مضيئتان ، ألقتا النور الساطع على زوايا معتمة من الحياة التشكيليّة العربيّة والدوليّة .

ولقد كنا ، قبل هذه المجلة ، نكتفي من التشكيل باللوحة والمنحوتة ، يعرضان علينا ، فنتأملهما بإعجاب من يقف عند الظاهر ، المنعكس الرؤوي ، مكتفيا بالاحساس المتولد عن قدرة الاستشفاف ، دون النفاذ إلى العمق ، ودون الإلمام الكافي ، بما تمثله هذه اللوحة ، أو تلك المنحوتة ، من تيّار في الرسم ، ومن مرحلة فيه ، ومن مقاربة تاريخيّة لهذا الفن العظيم ، عندنا وعند غيرنا ، وموقفنا من هذا التاريخ ، ومكانتنا الفنية فيه .

وكان هذا نقصًا كبيرًا ، حاولنا تداركه بما أصدرته وزارة الثقافة من كتب تعالج القضيّة التشكيلية وتتناول مدارسها ، وأعلامها ، ومراحلها ، وكان هذا جهدًا طيّبًا ، لكنه لا يفي بالغرض ، ولا يكفي لنشر ثقافة تشكيلية مطلوبة من قبل الفنانين والمتذوقين والهواة والجمهور بعامة .

وقد درسنا الموضوع مع المختصّين في الوزارة ، ووضعنا أمامنا مهمّة إصدار مجلّة مختصّة بالفن التشكيلي وساورتنا الشكوك ، وطرحت الأسئلة علينا نفسها : هل نستطيع تحقيق مثل هذه المهمة ؟ وهل لدينا من الأقلام الباحثة ، المبدعة ، القادرة على توفير مادة دسمة لمجلتنا ؟ وماهو موقف القرّاء منها ؟ وكيف يتلقى الجمهور مجلة مختصّة ، مهما حاولت التنويع ، ستظل أقرب الى الروح الأكاديمية ؟ ومن يتولّى رئاسة تحرير مجلة تحقق الغرض من إنشائها ، وتسد فراغًا ملحوظًا في نشريّات القطر والوطن العربي بأسره ؟



أخيراً حزمنا أمرنا . لابد من مجلة كهذه . وقد شجعنا على ذلك أمران: اتجاه الوزارة إلى نشر الثقافة في كل مجال، ورغبتها في تجاوز العام إلى الخاص في نوعيّة هذه الثقافة، أي ترك تلك «الطبخة» القديمة للثقافة، القائمة على «الأخذ من كل شيء بطرف»، تلك التي عرفها أسلافنا، وتخطّاها عصر التخصص وتخصّص التخصّص، الذي نعيش فيه، والأمر الآخر، المشجع، هو أن مجلة «الحياة المسرحيّة» - المتخصصة أيضاً - قد نجحت، وحاذتها في النجاح مجلة «الحياة السينمائية» وقبلهما نجحت وبتفوّق، مجلّة «أسامة» للأطفال، وهي متخصّصة في حقل الطفولة وحدها.

وتقرّر إصدار «الحياة التشكيلية» وتم اختيار الناقد التشكيلي، العربي، النشيط الأستاذ طارق الشريف، مدير المركز التشكيلي في دمشق - لرئاسة تحريرها، مع إطلاق يده في التعاون مع العناصر التي يراها كفوءاً للإسهام في التحرير. ورحنا ننتظر العدد الأول، واليد على القلب، وبعد مخاض عنيد صدر رائعاً، مُبرراً الثقة التي وضعت برئيس التحرير. وبجملة الأقلام الاختصاصيّة في الفن التشكيلي، وصارت لنا مجلة، استقبلها القرّاء بحفاوة بالغة، لا في القطر العربي السوري وحده، بل في الوطن العربي كله، واشتد الطلب على المجلة، وانهالت رسائل التحبيذ والتشجيع، ومضينا إلى أمام، وكل عدد يزيد من قناعتنا في أن طموحنا يسير إلى التحقق، وأن العزم يذلل جميع المصاعب والعقبات.

نقول مبروك؟

نشد على أيدي المحررين المبدعين؟

نشكر الجمهور على حفاوته؟

كل هذا واجب، لكن طموحنا يتجاوزه، فنحن مانزال ندرس فكرات جديدة، لمجلات إختصاصيّة جديدة، تغني الثقافة، وتشمل كل حقولها.

أهميّة الخط العربيّ

1

طارق الشريف

الخط العربي أكثر ابداعات الحضارة العربية اهمية ، واكثرها شمولا لكل مظاهرها ، لارتباطه بكل انجازات هذه الحضارة ، وبكل ما ابدعه العرب من فنون وعلوم وآداب ، اذ لم تكن هذه الحضارة ممكنة بدون كتابة عربية تدون الانتاج ، وبدون خط عربي مرن وسلس قادر على حفظ نتاج الفكر والعلم ، وتدوين ذلك بيسر وسهولة ، لهذا تكثف الابداع في الخط العربي ، وأعطى اصالة هذه الحضارة ، فقد أخذت الخطوط القديمة وأعيد النظر فيها ، ووضعت لها القواعد والضوابط التي مكنت من عملية انتقال الحضارة وشيوعها ، وانتقال مبادئها ، واسسها الى الآخرين،لهذا فقد حفظ كل ما أنتج،وهو الذي زين كل ما شيد ، لهذا فهو صنو اللسان العربي ، ووسيلته لتجسيد حضارة الكلمة وهو الفن الاكثر صلة بما ابدعه العرب من انتاج متنوع ، لانه الانتاج الاول الذي ازدهر مع هذه الحضارة ، وقدم لابداعها التجسيد المادي على الورق والجدران ، وعلى الاواني الاستعمالية ، وقد تمكن الخطاط العربي من أن يبدل جوهريا الكتابات السابقة له ، وذلك حين وضع القواعدالعلمية والاسس الهندسية للخطوط، لكي لا تضيع الكلمات وتتداخل ، ولكي يصبح الخط أكثر رشاقة وجمالا وانضباطا ، ولهذا فهو الفن الوحيد الذي ازدهر مع الحضارة العربية ، وقدم العرب عبره انتاجهم العلمي والادبي مسجلا ، وهو الوسيلة الرئيسية للابداع الفني ، اذ أن الخطاط العربي قد تمرد على الاشكال التقليدية للخطوط السابقة ، وجعل الخطوط العربية لها سماتها المميزة ، وأضاف اليها مايعتبر ثورة في مجال تطور الكتابة ، لهذا نستطيع القول بأن الخطهو الانتاج العربي الذي استطاع الفنان فيه أن يحقق فيه تطورا شاملا ، وذلك حين تقارن بين الخطوط المتناسقة والمدروسة ، المشكولة ، والتي حملت الابداع ، والرغبة في التسجيل معا في آن واحد، لهذا نرى البعد الشديد بين ما حققه الفنان في هذا الميدان ، وبين ما أخذه عن الخطوط القديمة والكتابات، التي لم تكن مدروسة فنيا ، ولم تكن قادرة على مسايرة التطور الذي تحقق ، وهكذا حقق الخطاط العربي أعظم ابداعات الحضارة أهمية .



علامة طريق بالقرب من القدس ، بالخط الكوفي

ولقد حمل الوليد الجديد كل ما ابتكرته هذه الحضارة ، كأروع انتاج يكشف عن الاصالة ، لا يماثله أي انتاج آخر في قدرته على حمل القيم الجمالية والفنية ، والمفاهيم الاخلاقية ، اضافة الى رسالته في نقل الفكر وتجسيده على الورق ، ونقل المعارف والعلوم وحفظها ونشرها ، وحمل نزعة العرب الى الفن بأجلى الصور وأكثرها عمقا ، فيه عبر الفنان عن مختلف اشكال الابداع ، اذ أن كل ابداع آخر كان يحتاج اليه ، كي يجد هويته ويحقق وجوده ، فهو الصيغة الفنية والجمالية ، والتزيينية ، التي أعطت لكل عمل جانبا جماليا ، سواء كان هذا العمل ... عمارة أو آنية أو اداة أو ثوبا أو كتابا ... وهو الذي أعطى لكل شيء سمة مميزة تربط هذا الشيء بهذه الحضارة ... وتفصله عن الحضارات الاخرى .

تجسدت في الخط العربي المثل العربية ، التي زرعها العرب في كل مكان ، وعبره نقلت العلوم والآداب والفلسفة الى الاجيال عبر الكلمات المكتوبة المجسدة على الورق ، والتي حملت رسالتهم .

وحين اراد العرب اعطاء أي شيء صفة مميزة تربطه بهم ، كتبوا عليه العبارات ، وزخرفوه ، لهذا فهو والزخرفة مظهران لا ينفصلان يعكسان نزعة العرب الجمالية ، ويعطيان طابعا خاصا لكل المنتجات التي قدموها .

وتوصل الخطاطون الى المستوى الذي مكنهم من التعبير عن كل الاهداف التي سعت اليها الحضارة من آيات وأحاديث شريفة وعبارات تحض على القيم العربية ــ الاسلامية ، وقدموها على جدار أو آنية العربية ــ الاسلامية ، وقدموها على جدار أو آنية أو ثوب أو كتاب ، وأوجدوا الصيغ الملائمة ، للمعنى والمضمون ، وهكذا توصلوا الى تشكيل فني خاص يجمع (المضمون) ، ويحض المشاهد على موقف أخلاقي ، أو مفهوم انساني . وفي نفس الوقت يبدو العمل الفني المنفذ في حروف وكلمات ، وكلما ازدادت قدرات الخطاط على التعبير ، وأصبح ابداعا ، كلما توصل الى التعابير الفنية ذات المفاهيم الخطية والزخرفية التي تساعد على احداث تأثيرات جمالية

في المشاهد ترسخ العبارة المكتوبة ، وتنقلها بفن يتماشى مع عظمتها وما تقدمه من معان ، تجسد المفاهيم والقواعد .

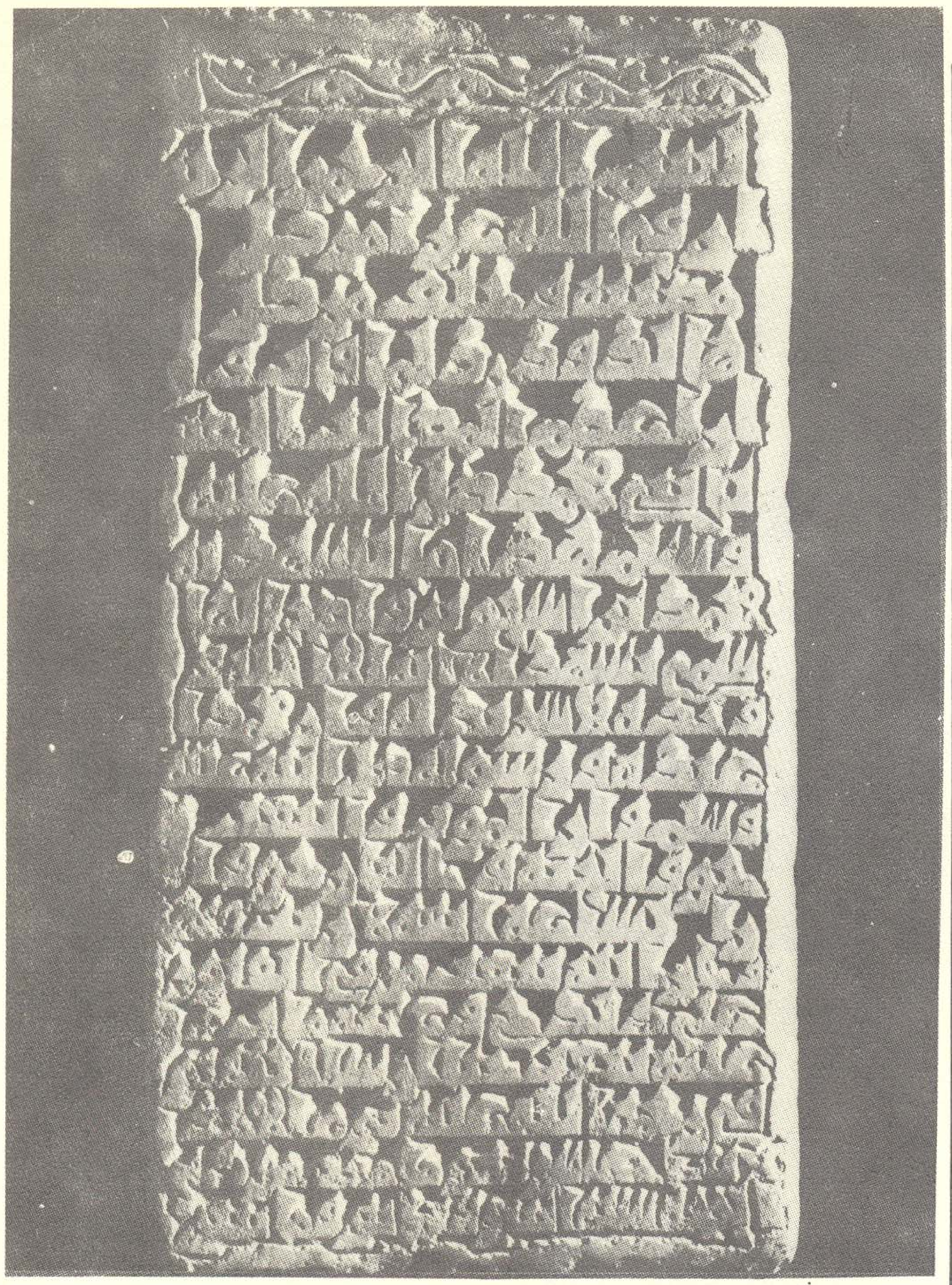
وكان الخطاط يقدم كلماته المكتوبة يتجاوز القواعد للوصول الى التشكيل المعبر ، والتناسق ضمن الفراغ المعطى ، وهكذا يتفاعل الشكل والمضمون ضمن العمل ، وضمن حالات وجدانية ابداعية تحدث عنها كثير من الخطاطين ، الذين كانوا يكتبون ما آمنو به ، ويسعى كل واحد منهم ليقدم لنا نتاجا قادرا على التواصل مع الناس ، فيشعرون بجمال مايرون ، وعظمة ماتحمله هذه التشكيلات من مفاهيم .

وهكذا ابتكرت الحضارة العربية وسيلة اعلامية لنشر اهدافها على الناس ، وهذه الوسيلة لها جوانبها الفنية والجمالية ، وهي تملك القواعد والقيم الاخلاقية . فمن كان قادرا على القراءة يستطيع الاستمتاع بما قرأ و فهم ، ومن لم يكن قارئا ... رأى حسن الخط ، وجماله ، فيثير فيه التعلق بالجمال ، الذي يساعده على تقديس الكلمات ، ويرتقي الانسان مع اعتياده على القراءة والتذوق الى مرحلة يدمج بين جمال حسي بصري ، بما يتفهمه من محتوى معنوي تملكه العبارات وتقدمه له .

ان الخطاط ... فنان تشكيلي ... كالمصور أو الرسام يملك المساحة البيضاء ... التي يتوجب عليه أن يملأها ، ويوجد التوازن الضروري بين المساحة والفراغ ، حتى يملأ السطح بما هو مقنع للمشاهد ، ولهذا لابد من تحقيق الصلة الافضل بين الاسود والابيض ، ضمن المساحة المعطاة ، وقد يلجأ الى الاضافة التي تساعده على ايجاد التكوين الذي يحقق له افضل تعبير ،وهو يلجأ الى التزيين أحيانا ليساعده، وقد يحرك الخط الى أعلى أو يمده قليلا ليحقق التوازن المنشود ، والتناسق الفني .

وقد وضع الخطاطون قواعد محددة ، أو مقاييس هندسية لكل حرف في كل نوع من أنواع الخط ، وقدموا النسب الذهبية للتناسق الجمالي في أروع اشكاله ، فكل امتداد أو فراغ ... له مقاييس هي النقاط ... وهكذا اوجدوا المقاييس والنظم الجمالية التي تعتمد الرياضيات ، والضوابط الضرورية للمبتدئين ، والخطاط الافضل من كان قادرا على اتقان هذه القواعد في البداية ، لكن لكل خطاط مجالات ابداع قد تتجاوز ماهو مقرر وفق ظروف عملية التنفيذ وفي حالات الابداع والتجلي .

ونحن نعرف بأن بعض الفنانين الكبار من الخطاطين المبدعين ، كانوا يتصرفون بحذق ودراية حسب ظروف الفراغ المعطى ، وحسب مكان العبارات ومادتها ، يمد بعضهم بعض الحروف او يجعلها تتداخل ، لكنه ينسق



شاهدة قبر - نحت على الحجر - القرن التاسع الميلادي

ما يكتبه وفق المفاهيم الاساسية التي كان يحس بضرورتها ، ويحدس بها . وهكذا نرى بعضهم يعرف القواعد ويطبقها بحرفية لكنه لا يقدم لنا العمل الابداعي الذي نراه عند آخرين قد يتجاوزوا القاعدة عند الضرورة ... بحدسهم الفني ، وبقدرتهم على وعي جمالية العلاقة ضمن المساحة بين الكلمات والفراغات والزخارف .

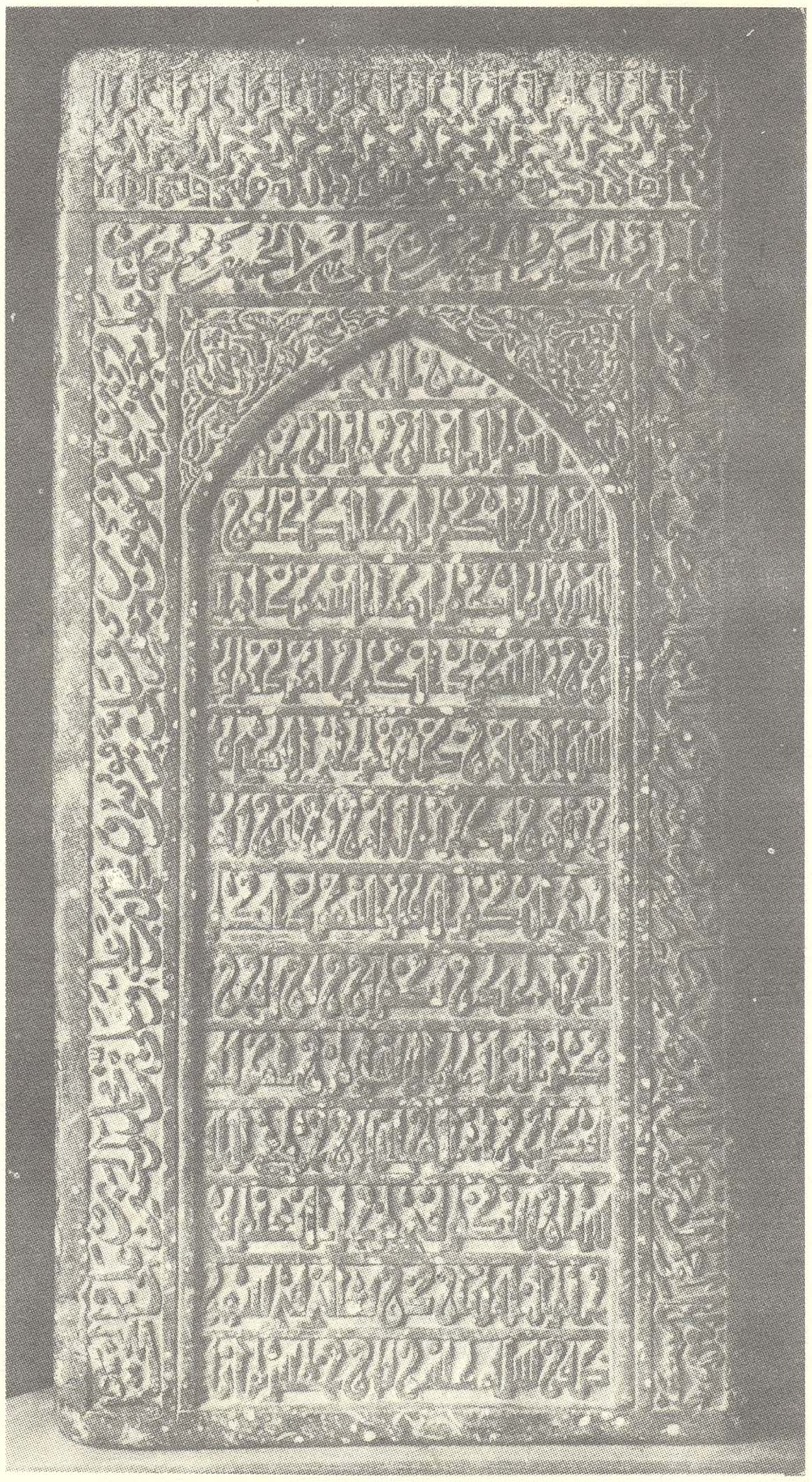
وهكذا ولد الخط عبر هذا الابداع ، أكثر المفاهيم التصويرية التي نعرفها نحن الآن ، فهو يقدم لنا (الايقاع)الذي يتجلى في حسن حركة الخط ورشاقته، وتناسق حركاته على المساحة ، أو في حركة الكتلة في الفراغ ، وقد نرى قوة تناسق الخطوط وهندسيتها ، في بعض تجارب الخط التي تكشف عن متانة هذا الخطاط ومعلميته ، فهو كلاسيكي في خلق التكوين ، وفي اشعارنا بالتشكيل المتماسك ، وقد يكون الخط رشيقا سريعا نابضا بالحياة ، وقد يكون متنوع على التعبير عن المفاهيم المختلفة التي تصل الى حدودتقديم (العمق) و (الفراغ)، و (الكتلة)، ويتحرك في يد معلم ليعكس عبر حركته القيم التصويرية من ثخانة ورفع، ليقدم لنا اللغة التشكيلية ، وقد يتحول في يد معماري ليدل على نحت متين ضمن فراغ ، وقد يكتفي بالقيم الاحادية

اللون ، وقد يتلون ، وهكذا يعكس كل المفاهيم التصويرية أو النحتية الزخرفية ، أو الغرافيكية الحفرية .

وهناك بعض الخطاطين الشهيرين الذين ادخلوا مفاهيم الحركة اللامتناهية ، أو (الارابسك) على أعمالهم ، وربطوا بين الحركة والايقاع والتداخل والعمق ، ليقدموا الحركة اللانهائية ، وأضافوا الزخارف والنقاط وبعض الارشادات الاخرى ... التي اعطت للقطعة احساسا جدليا بالتداخل بين ما هو نهائي ممكن قراءته ، وماهو لا نهائي يمكن الوصول اليه عندما يحرك المشاهد عينيه مع حركات الخط ليصل الى حركة لامتناهية معبرة ، تقود المشاهد الى عالم جمالي خالص بمفاهيمه الجمالية وقيمه الفنية الخالصة .

وحين أضاف الخطاطون الالوان الى التعبير تكمنوا من اكساب اعمالهم بعدا اكبر ، وساعدهم اللون على اعطاء التنوع المطلوب ، وهكذا تمكنوا من أن يصلوا الى المفاهيم الرمزية للون ، وتجاوزوا الصيغ التسجيلية ، حين أدخلوا الذهبي وعبروا عن معاني صوفية عبره ، وخصوصا في المخطوطات وفي بعض الزخارف والالبسة .

وهكذا .. عكس (الفنان ـ الخطاط) في كتاباته جميع القيم والمفاهيم المعاصرة التي نراها اليوم شائعة وتتردد في كل كتاب نقد فني ، وتمكنوا من ايجاد الصيغ الجمالية التي تساعد على تحقيق الجمال والفائدة ، المضمون والشكل ، المبنى المتنوع حسب الاستعمال ، ووفق العبارات والمواد ... وعكسوا في كتاباتهم كل القيم الرئيسية التي سعت الحضارة


خط كوفي في الأعلى محفور بالمرمر الأحمر - القرن الثاني عشر ميلادي


تفصيل من أحد جدران قصر الحمراء - غرناطة

العربية اليها ، وهكذا تلازم الخط مع الحياة ، وقدم لنا ميزات كل مرحلة ، وعكس جوانبها بحذق وصدق ... معبرا عن كل القيم الاساسية للمرحلة ... وبالنتيجة عكس الحياة العربية بصدق ... وبأمانة .

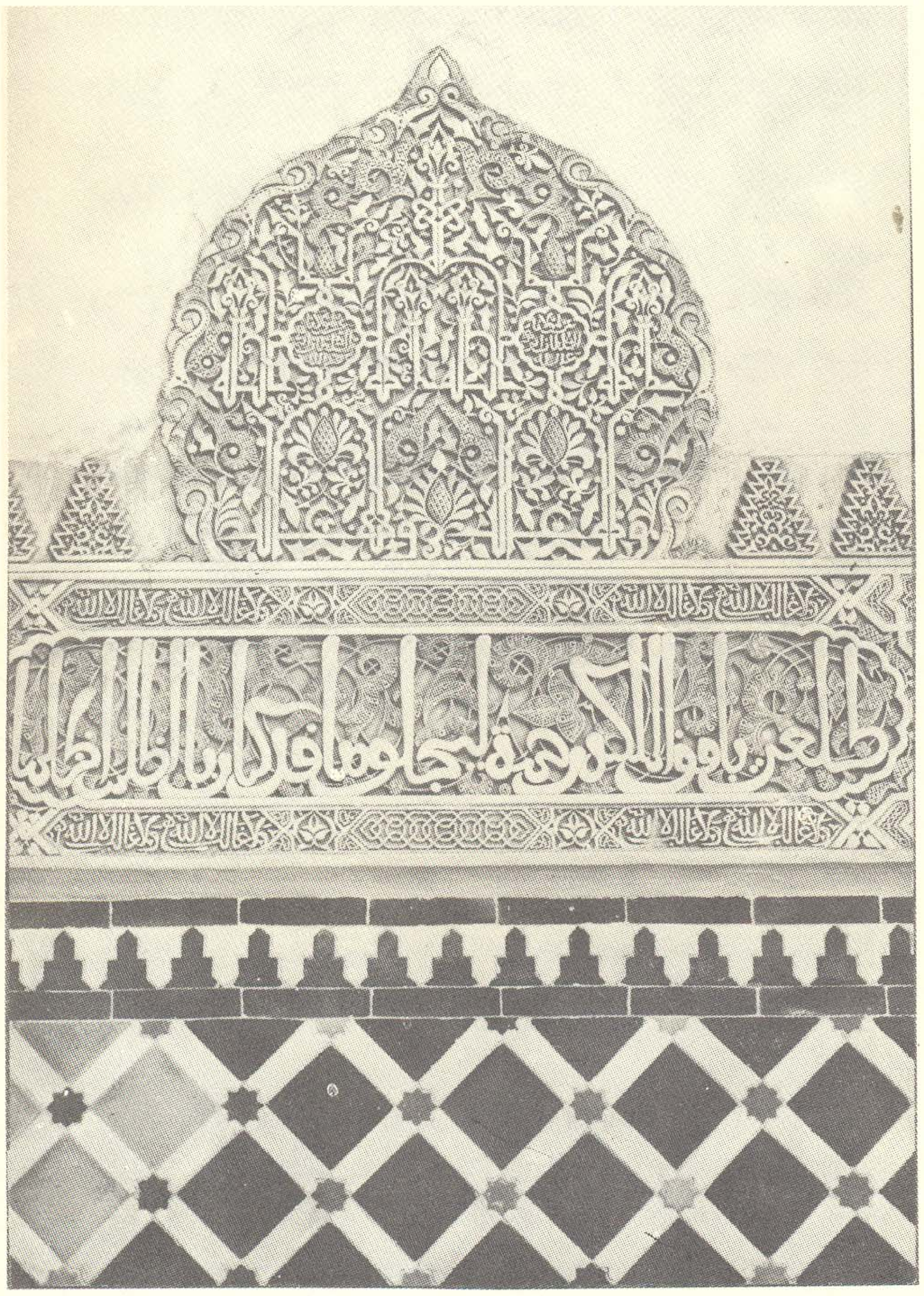
فنانونا التشكيليون والخط العربي

ولقد اكتشف الفنانون التشكيليون اهمية الخط العربي وما يملكه هذا الفن من عناصر تشكيلية وتجريدية ، وما يحمله من اصالة عربية خالصة ، وما يضمه من مفاهيم تصويرية ونحتية وزخرفية وطباعية غرافيكية ، ولهذا بدأ باستخدامه لتحقيق شتى الاهداف الفنية ، ولتلبية شتى الحاجات الفنية الملحة التي تستدعيها ظروف الحياة الحديثة ، وما توصلت اليه من مفاهيم تشكيلية ، وجدوا فيه ما يعطي الفنهم شخصية متميزة عن النتاج العالمي المعاصر ، لها جذورها المرتبطة بالابداع العربي ، الذي كان الخط احدى وسائله الاساسية .

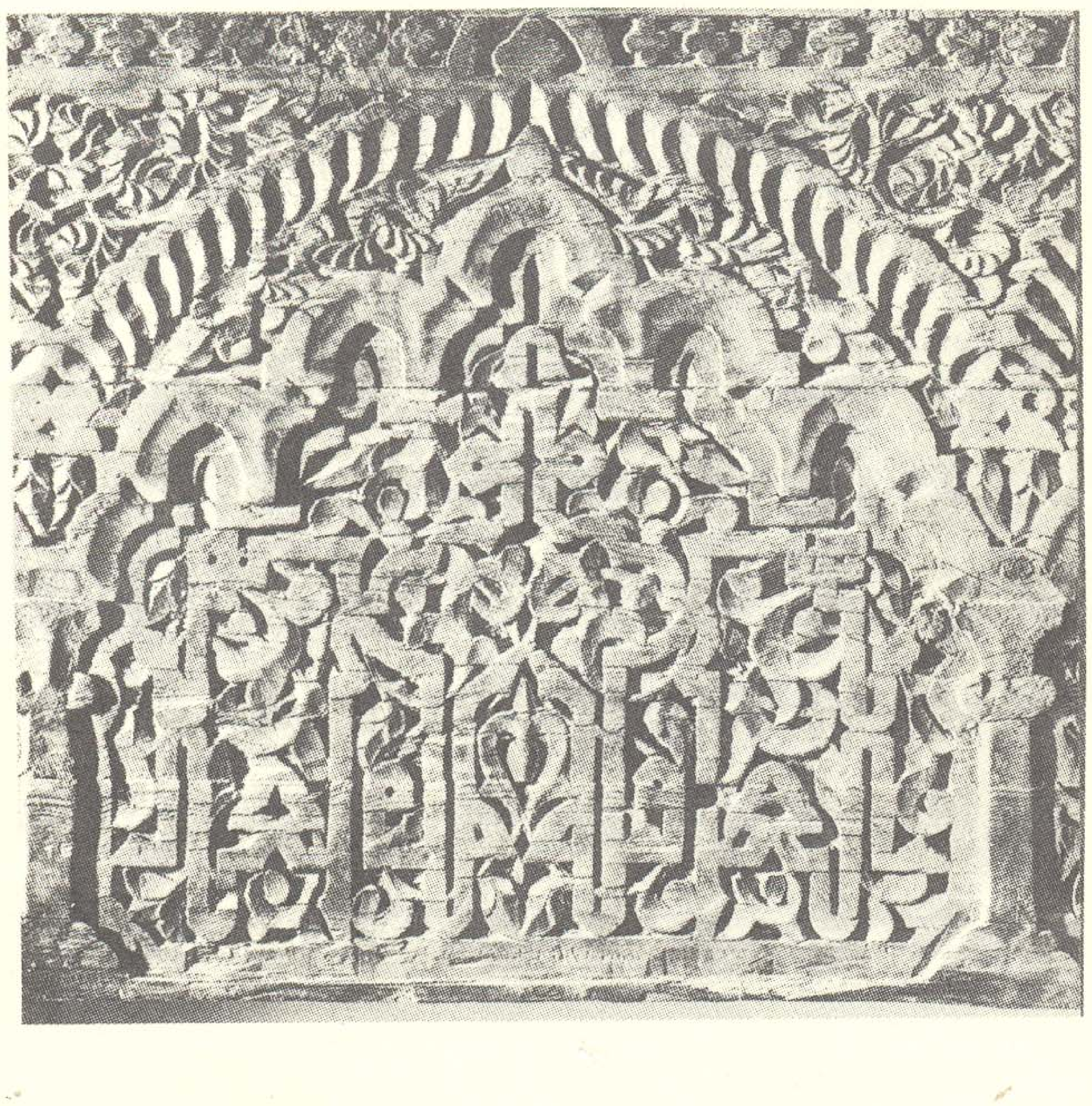
وقد رافق الخط ، تطور الحياة الحديثة ، منذ بداية هذا القرن ، حين بدأ الخطاطون – الفنانون يكتبون على الورق ، وبالمواد والاحبار المختلفة بشكل مستقل عن العمارة والكتب والادوات اليومية ، ولعبت هذه اللوحات المكتوبة دورا كبيرا ، لانها دخلت الى كل بيت من البيوت ، وقدمت الكلمات المأثورة ضمن لوحة مكتوبة تعلق على جدار بيت على نحو مستقل ، فأصبحت لوحة الخط تلعب نفس دور اللوحة الزيتية ، في الحضارة الغربية وتؤدي نفس الاهداف الفنية ، ويتفاعل معها المشاهد ، ويقرأ العبارات ، ويستمتع بما فيها من جمال ، وهكذا اصبحت هذه اللوحة تعكس نفس مفاهيم لوحة الحامل وما تملكه هذه اللوحة من مفاهيم ، وان في انفصالها هذا قد عزلت عما حولها من عناصر أخرى لا فنية ، وبدأت تقدم المضمون المستقل ، وتحقق الجمال والمتعة ، والتزين ، واسهم هذا في توطيد مفهوم لوحة في كل بيت ، فكانت تلك البداية الضرورية ، لوجود اللوحة الزيتية الحديثة بمفاهيمها ، والذي ارتبط بالتطور الاجتماعي والاقتصادي للوطن العربي .

وحين أخذ الفنان التشكيلي بالتيارات الحديثة ، والمذاهب الفنية المختلفة ، وجد نفسه أمام اعمال لا تقل اهمية عن التجارب الفنية الاوربية ، بل وجد في تجارب الفنانين الاوربيين ما يحمل التجربة نفسها ، وما يقدم لنا الكتابة والخط .

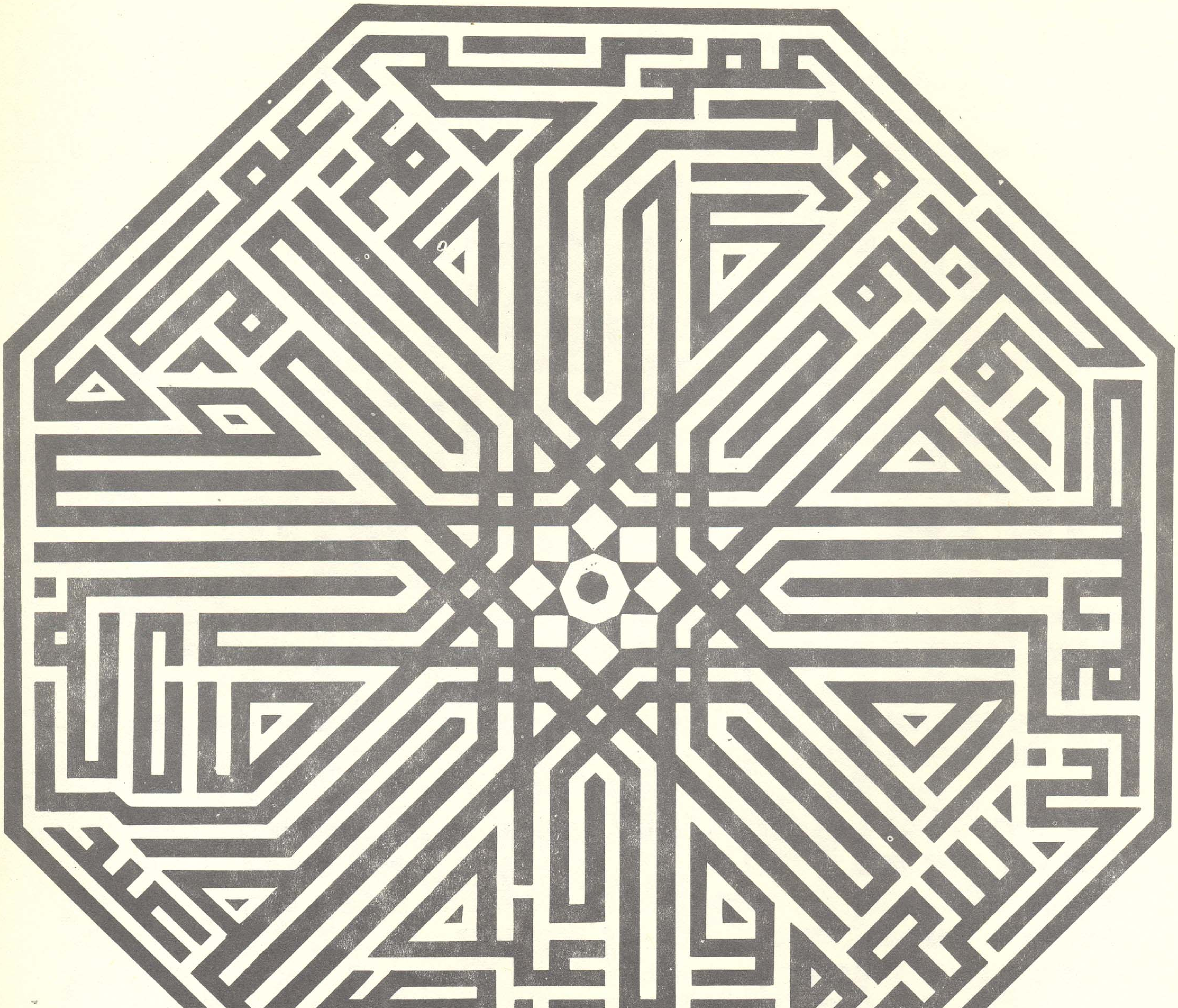
وهكذا بدأ الفنانون يلجأون الى الكتابة العربية ليدخلوها ضمن تجاربهم ، التي اخذت بالتقنيات



لا غالب إلا الله - بالخط الكوفي - قصر الحمراء



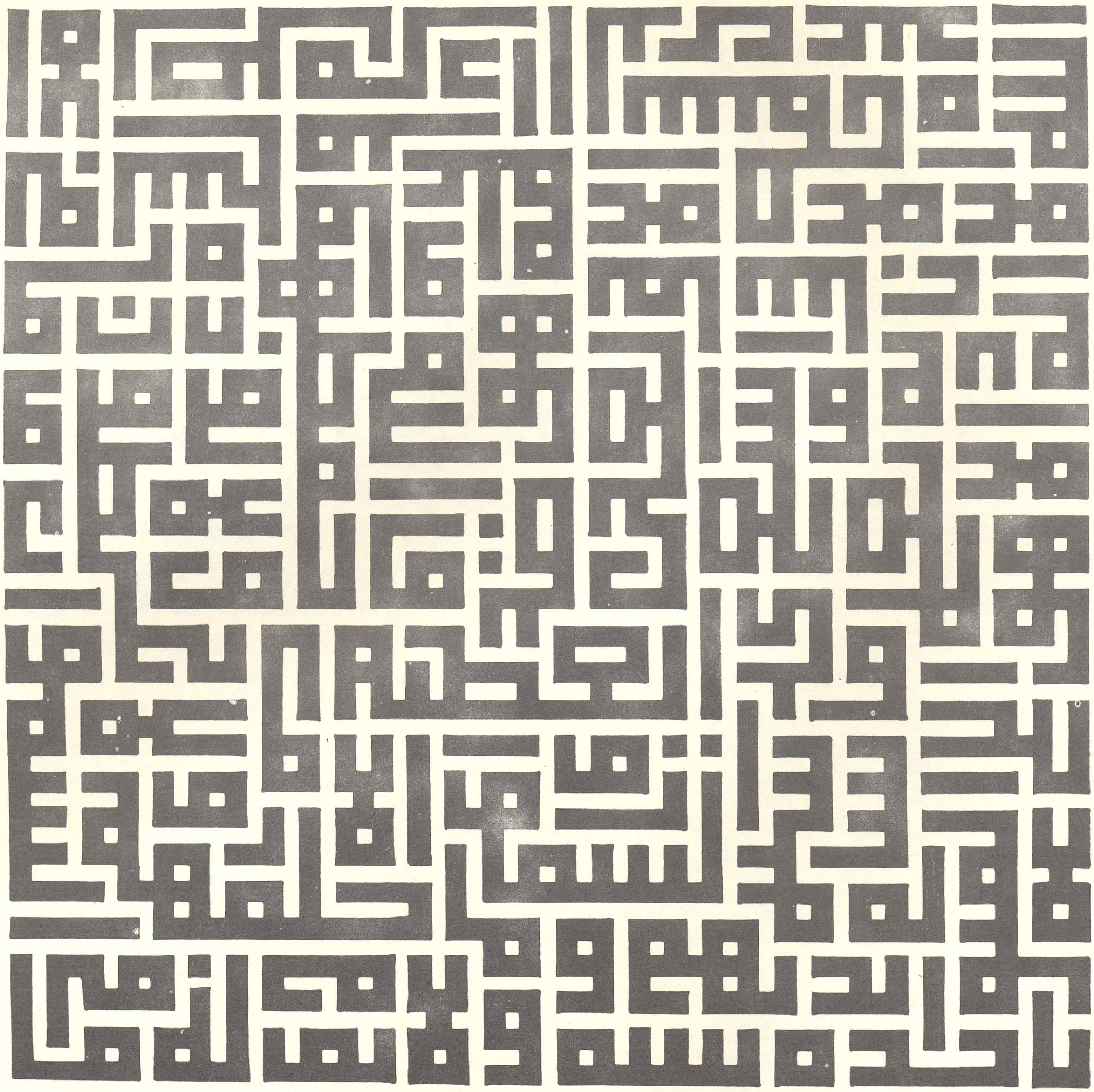
حفر خشب كلمة « العافية » القرن الرابع عشر ميلادي



خط كوفي هندسي - وجد في القاهرة - القرن السابع عشر

الحديثة ، وبالموضوعات المعاصرة ، وتأكد هذا التعلق بالتراث العربي ، وبالخط والكتابة ، في فترات التحدي التي عاشها الوطن العربي وفي ظروف رد الفعل التي فرضها الاستعمار على الوطن العربي ، وفي ظروف تكون المفاهيم القومية العربية ، التي حتمت البحث عن الجذور العربية ، للتحرر من التبعية في السياسة والفكر ، وايجاد البدائل ، والتي شملت الفن كمجال ابداعي ، يؤكد الهوية المستقلة .

وان من الواضح أن اكثر الفنانين الذين استخدموا الكتابة في اللوحة قد لجأوا الى هذا الاسلوب تحت تأثير الحركات الحديثة في الفن التشكيلي التي أعطت للقيم التجريدية والتشكيلية اهمية كبيرة ، ولكن الفنان العربي استطاعان يستخلص من التجارب العالمية ماهو مفيد له ، وسعى لتقديمه ، وعاد الى تراثه



خط كوفي بالطابوق المطلي بالسيراميك - القاهرة .

يحاول ان يحيي بعض عناصره ، وتجاوز صراع الوافد والموروث ، وربط بينهما في تركيب ... ليقدم فنا أصيلا له خصوصيته .

ولهذا أصبح الخط العربي وسيلة هامة من الوسائل التي تجسد وحدة الفن العربي ، ووحدة الفنانين العرب ... حين عادوا اليه ... والى تراثهم ليعبروا عن اصالتهم . وتوصلوا الى العديد من الاجوبة والتجارب التي كان الخط منطلقها الاساسي ، وشملت هذه التجارب أقطار الوطن العربي ، بحيث أصبحنا نرى التجارب المختلفة المتقاربة فكرا ومضمونا والمتباعدة مكانا ، واصبح من الواضح ان الخط العربي يمثل مصدرا هاما من اغنى المصادر للفنان المعاصر ، وينبوعا غنيا من اكثر الينابيع اصالة .

ونستطيع أن نصنف هذه التجارب التي قدمها الفنانون التشكيليون العرب ضمن عدة تيارات هامة ، وفق المضمون الذي تحمله ، واسلوب التنفيذ ، وحسب مدى تأثرها بالتراث أو رغبتها في الابتعاد عنه باتجاه المفاهيم التصويرية التجريدية المعاصرة .



طبق سيراميك مزين بالخط الكوفي - القرن العاشر

لهذا استخدم الفنان التشكيلي الكتابة العربية في اللوحة في أشكال مختلفة مضامين متنوعة ، حسب هذا الفنان واسلوبه ، وظهرت تجارب قدمت الخط العربي كما هو ، كتابة وفق انواع الخطوط ، لكن بالمواد الحديثة على القماش والخشب .

وقد تتداخل الكتابات مع بعض الزخارف أوبعض الوجوه ، وهنا حافظ الفنان على قواعد الخط واصوله ، وقدم الكلمات التي تدل على مضمون معين له صلاته المباشرة مع الموضوع الذي يعالجه الفنان .

وهناك من استخدم العبارات المكتوبة في اللوحة ، دون القواعد الخطية الموروثة ، ولجأ الى الصياغة الحديثة للوحة مع الخطوط المرسلة ، والصيغ المبتكرة ، هكذا وجدت لوحة فنية - تستخدم الخط بحرية كبيرة ، وبتكوينات جديدة .

وذهب اخرون الى أبعاد أعمق حين استخدموا الحرف العربي في اللوحة ، وعمدوا الى ابعادها عن المعاني التي تحملها ، وبحثوا عن القيم التجريدية التعبيرية والشاعرية ، فأعدوا صياغتها بشتى الاشكال لتعكس اهدافهم الفنية .

ومنهم من قدم الحرف ضمن فراغ يسبح فيه ويتحرك ، أو يثبت على السطح ، ومنهم من استفاد من القيم المعمارية للكتابة الهندسية ، أو من المفاهيم الشاعرية فأدخلوها في علاقات متنوعة لا تحصى ، لبناء لوحة بالمعنى الحديث للكلمة .

ومن الواضح أن هؤلاء الفنانين ينقسمون الى اتجاهات حسب منطلقاتهم التجريدية أو التعبيرية أو الشاعرية ، أو وفق رغباتهم في اعطاء لوحة تصبح الكتابة فيها هي المضمون نفسه ، دون المعاني التي تحملها وقد تكون للعبارات أهمية لا تقل عن التشكيل عند آخرين .

وهكذا ، يختلف كل فنان عن الآخر في مضمونه ، وفي مصادره ، في اعتماده على ماهو موروث او في ابتكاره لما هو حديث ، وتختلف الحداثة عند كل فنان حسب المضمون أو الشكل الذي يقدمه ..

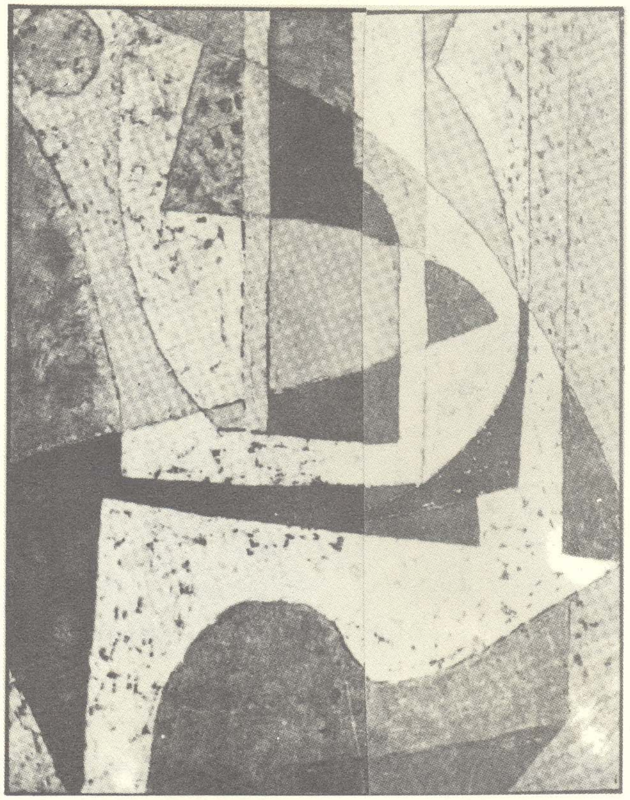
الخط في الفن التشكيلي العربي

٢

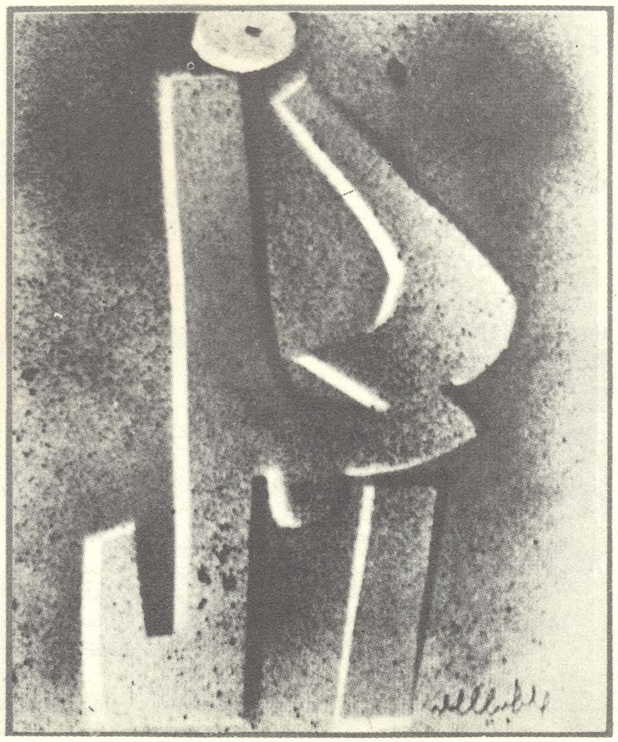
خليل صفية

في الفن التشكيلي كما في الادب والمسرح بدأت تتكون جملة من الاتجاهات التي تسعى الى خلق خصوصيتها وتميزها عبر الجسور الواعية التي تربط ما هو معاصر بما هو تراثي ، وذلك من أجل الوصول الى شخصية فنية عربية ، والى هوية متميزة بارتباطها بتراثنا العربي ، وهذه الاتجاهات تلتقي حول قضية البحث في التراث ، لكن تتباين كانجاز من حيث الرؤية ومنهج البحث وأسلوب التعبير والمحتوى المعاصر ، وهذا لا يتم بصورة تلقائية ، وانما عبر حوار ومواجهة وبحث وتجريب، ومن هنا تبرز أهمية مختلف محاولات تأصيل العمل الفني في حركتنا التشكيلية العربية المعاصرة . وعلى صعيد استخدام الخط العربي كلغة تشكيلية وتعبيرية ترجع المحاولات الاولى الى الاربعينات من هذا القرن ، وقد تطورت هذه التجارب عبر مختلف الاجيال والمراحل التي مرت بها هذه الحركة ، بحيث يمكن توزيعها على اتجاهات متنوعة جاءت نتيجة للبحوث والحلول التشكيلية للمشكلات التعبيرية والجمالية التي واجهت أصحاب هذه التجارب ، وفي مقدمتها مشكلة المعنى الادبي للعبارات المستخدمة والتي تحصر المتلقي ضمنها ، بحيث يرى محتوى العمل الفني في الدلالة الادبية للكلمة أو الجملة المصورة والمحفورة والمنحوتة ، والمشكلة الرئيسية الاخرى تكمن في الخروج بالحرف العربي من اطاره الزخرفي والدخول به نطاق التصوير أو النحت بالمعنى الحديث .

وهناك مشكلات أخرى واجهت التجارب الفنية التي عملت على استخدام العناصر التشخيصية الى جانب العناصر الخطية التجريدية في عمل فني ، نرى فيه الانسان بأسلوب واقعي ، ونرى فيه الكتابات والزخارف ، أي الواقع والتجريد ، والمشكلة هنا تكمن في التوفيق على صعيد تشكيلي وتعبيري بين عناصر متباينة في حضورها التصويري ، في اسلوب التعبير . أي استخدام أساليب متباينة في العمل الواحد استخداما لا يقود الى خرق وحدة العمل الفني . فالمسألة ترتبط في قدرة الفنان على خلق الانسجام والتآلف بين العناصر المتباينة ، واقناعنا بامكانية حياتها من جديد ، الخط العربي « العنصر التجريدي» مع الشكل الواقعي « العنصر التشخيصي » ، وتلك مسألة قد لا تبدو مقنعة في الواقع ، لكنها مقنعة في العمل الفني الذي يعني بالضرورة صورة جديدة للواقع وبمعنى آخر نقول : « عالم العمل الفني وأصالة الفنان تتكشف أساسا في خلق هذا العالم وقدرته على اقناعنا بأنه عالمنا ، عالم سبق أن عشناه أو نعيشه أو نطمح أن نعيش فيه » .



الخط استخدام عند الفنان جميل حمودي .



الحمل : لوحة للفنان « حامد عبد الله »

ترى ما الذي يعنينا من دراستنا « الخط في الفن العربي المعاصر » ؟ هل نريد الاحاطة بكل ما ظهر من تجارب « أصيلة » و « هشة » ؟ وهل الاصالة حكرا على استخدام الخط العربي ؟ هل كل من استخدم الخط في أعماله ملك الهوية الفنية العربية ؟ أم أن المسألة أبعد من ذلك وترتبط في القدرة على التعبير عن واقعنا بمختلف جوانبه الاجتماعية والسياسية عبر استخدام هذه اللغة التراثية ؟ وهنا لابد من التنويه بقضية على غاية في الاهمية ، وهي : ان الاصالة ليست مسألة شكلانية ، أي لا ترتبط فقط باستخدام العناصر المحلية ، أو أساليب التعبير المستمدة من التراث ، لكن ترتبط أيضا بالمحتوى الفني ، بالمضامين التي يقدمها الفنان ومدى علاقتها بالواقع مرورا بوجهة نظره ورؤيته ، ولعل البحث في هذه القضية يقود في النتيجة الى الكشف عن تجارب تنشد الالتصاق بالواقع بما تعالجه من جوانب مادية ، وأخرى تهرب منه الى عوالم مثالية روحانية ، لذلك كله لن تكون معالجتنا النقدية حكرا على كيفية استخدام الخط العربي من جانبه الجمالي الشكلي فحسب ، بل سنعمل على البحث في الجانب التعبيري ، وستتكشف لنا المشكلات والحلول الآنفة الذكر في تناولنا لنماذج تشكل اتجاهات متنوعة ، وتمثل تجارب مختلف الاجيال في حركتنا الفنية العربية المعاصرة .

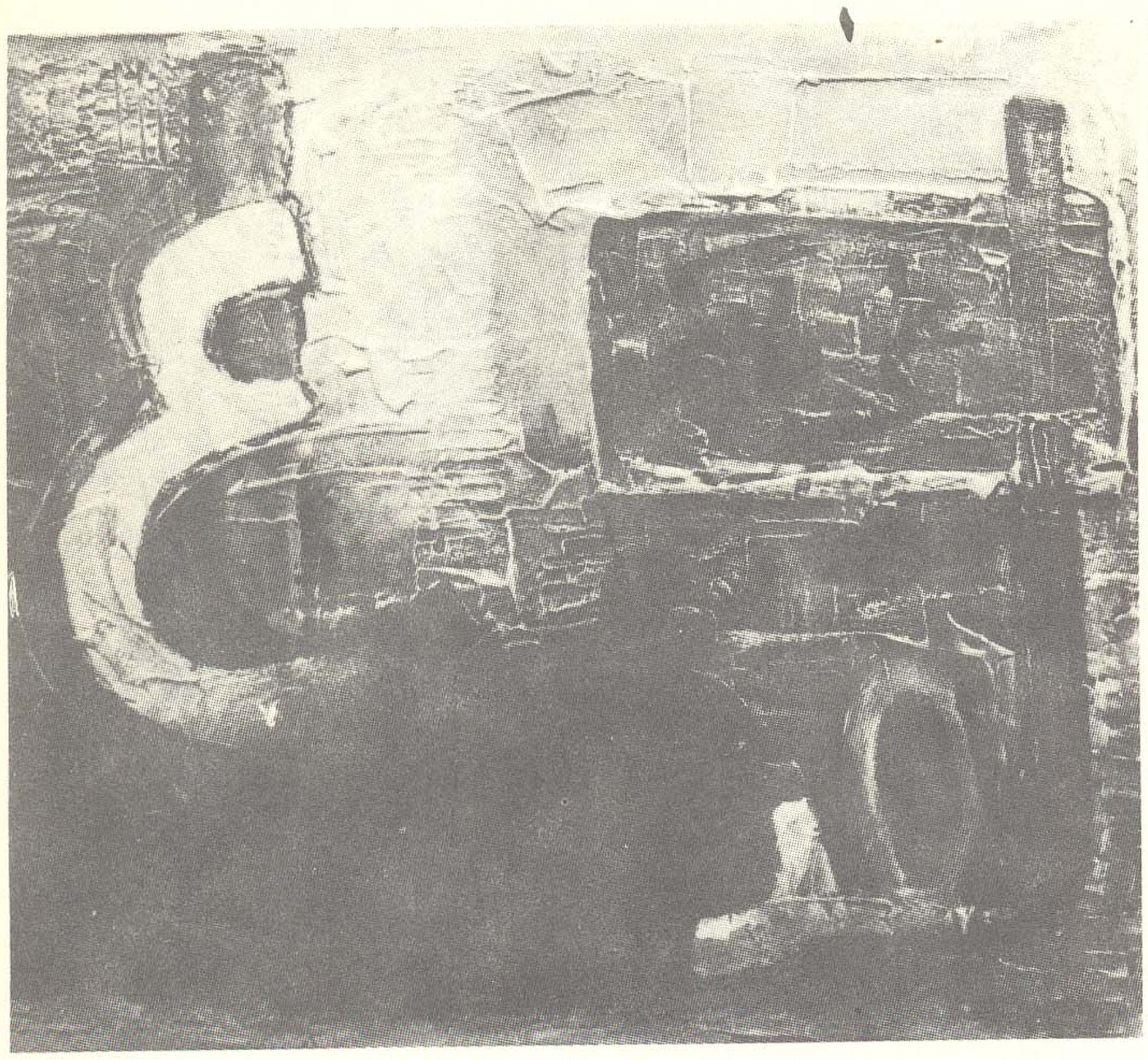
منذ الاربعينات من هذا القرن ، والى مطلع الثمانينات ، ظهرت على الساحة التشكيلية العربية تجارب عديدة ، ومحاولات متنوعة ، لفنانين رواد وشباب نذكر منهم ، « جميل حمودي ــ محمود حماد ــ شاكر حسن آل سعيد ــ مديحة عمر ــ قتيبة الشيخ نوري ــ أدهم اسماعيل ــ حامد عبد الله ــ سامي رافع ــ عبد القادر أرناؤوط ــ محمد حجي ــ لطيفة التجاني ــ رافع الناصري ــ كمال سراج ــ ضياء العزاوي ــ محمد طه حسين ــ أحمد فؤاد سليم ــ يوسف سيدة ــ حسين ماضي ــ رفيق اللحام ــ سليمان منصور ــ كمال بلاطة ــ منى السعودي ــ عبد الحي مسلم ــ محمد غنوم ــ مجيد جمول ــ أحمد شبرين ــ ابراهيم الصلحي ــ محمد شبعة ــ محمد المليحي ــ حامد ندا ــ نجا مهداوي .. وغيرهم » وهذه التجارب على اختلافها وتنوعها وتباينها تعتبر من أبرز التجارب التي ساهمت في تكوين مختلف اتجاهات استخدام الخط في الفن العربي المعاصر .

« جميل حمودي »

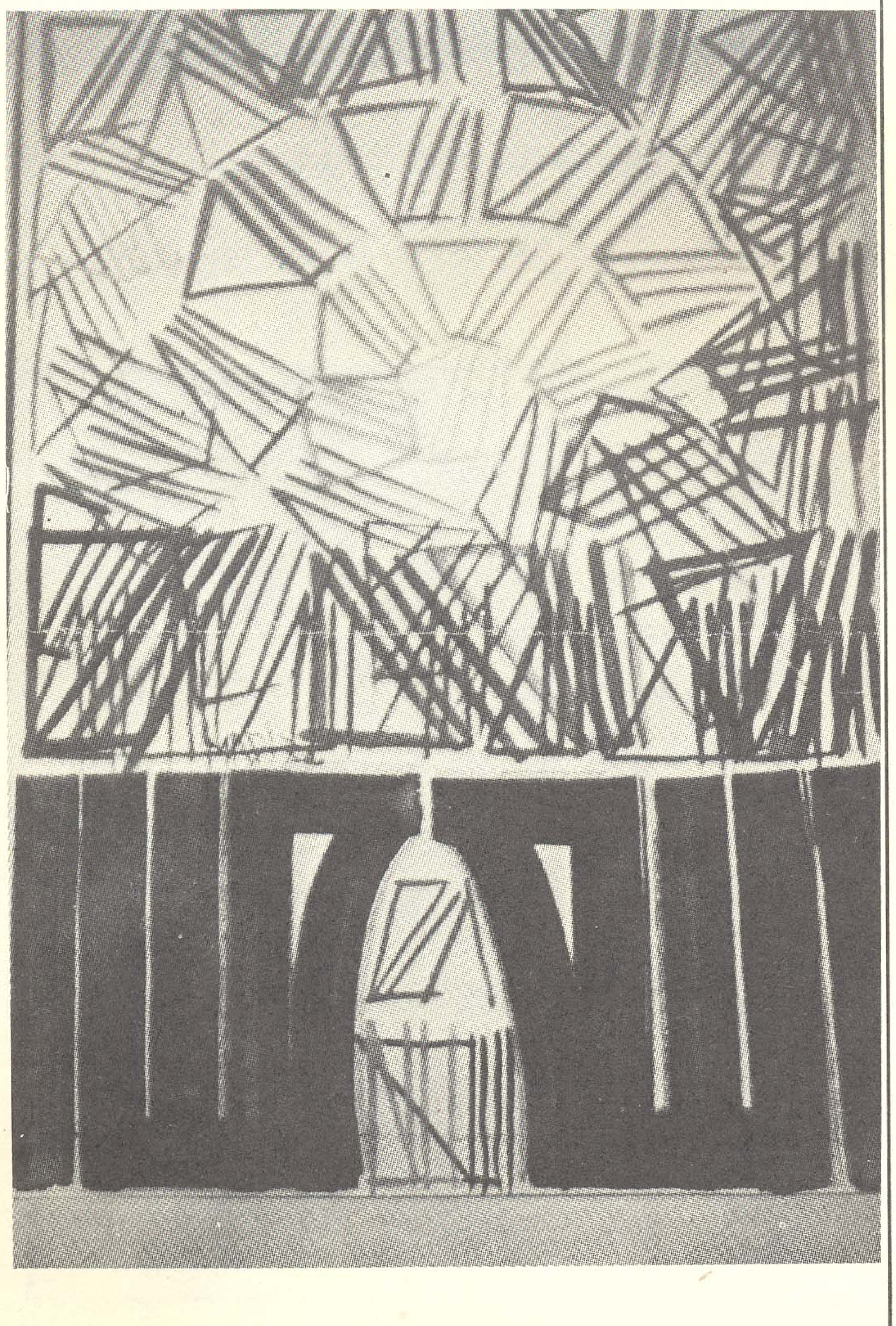
هو واحد من الفنانين الرواد الذين عاشوا معاناة الاستلاب الغربي بمختلف أشكاله الثقافية والفنية ، حيث مارس في بداياته الانطباعية والتعبيرية والسريالية تحت تأثير الثقافة الغربية من جهة ، واحتكاكه بالفنانين

الاجانب الذين عاشوا في الوطن العربي في سنوات الاحتلال ، وفي نهاية الاربعينات سافر الى فرنسا حيث عاش في باريس قرابة عشرين عاما ، وهناك في الغربة استيقظ تراثه الكامن في داخله ، وكانت بداية الولادة الفنية الجديدة نتيجة جولاته في المتاحف ومعايشته الآثار والمخطوطات الفنية العربية ، : « في **باريس شعرت بالضياع .. شعرت أنني أشبه بمريض .. ذلك لاحساسي بفقدان شيء مهم في حياتي ذات مرة ذهبت الى المكتبة الوطنية في باريس أحاول الاطلاع على المخطوطات العربية .. أمام هذه الكنوز الهائلة شعرت فجأة أنه بامكاني الرجوع الى الاصل هربا من هذا الضياع الذي كنت أحس به .. اكتشفت أمام عناوين تلك المخطوطات ، والحروف التي ملأت صفحاتها ، أن هذا العنصر « الخط العربي » هو وحده كافٍ لخلق القيم التشكيلية التي يبحث عنها الفنان ، وباستطاعتها أكثر من غيرها أن تعطي الفنان المضمونَ والشكل في وقت واحد ، وهما العنصران اللذان يؤلفان التوازن في كل قطعة فنية ، ومثل المحموم الذي لايعي الا اللحظة الحاسمة التي يمر بها ، بدأت أحاول اعطاء الحرف العربي قيمة تشكيلية جديدة تتضمن عدة أشياء ، الشعور بأني متصل بعنصر حضاري يخصني ويمس ذاتي ، ان هذا الحرف له القابلية لتشكيل شكل فني يقربني من التعبير المجرد ، ان هذا الحرف بالمعنى الذي يحتويه سهل علي ، وأوحى لي خلق التناغم اللوني الذي يزيد في قوة التعبير ، ويعمق الصلة بين أجزاء اللوحة » .**

وحول المشكلة التي واجهته قال : « لكنني كنت امام أمرين ، فالخط ، وهو عنصر تشكيلي مجرد في حد ذاته ، له ايضا مواصفات حضارية ، وتاريخية ، وثقافية مختلفة ، لا يمكنني اهمالها أو تناسيها وأنا أخلق ، ولذلك كان علي أن أدرس وأتعمق في الدرس ، في الوقت الذي أنتج فيه ، وكان لأساليب الفنون الاسلامية النصيب الاوفر من اهتمامي ، دون أن أنسى ان من واجبي أن أقرب انتاجي الى الذوق المعاصر الذي ينشد البساطة ، والجمال ، والتناسق ، وبنفس الوقت الذي انشد فيه المضمون المتكامل الذي يتصل بالحياة . » . الا أن الحياة التي ارادها « جميل حمودي » في تلك المرحلة ليست الواقع من جانبه المادي ، بل الواقع من منظور مثالي ، روحاني ، وهذا ما دفعه الى الاهتمام بالجمالية المجردة من المحتوى الانساني الواقعي ، وحول هذه القضية قال : « أنا بدأت حياتي متدينا جدا ، وفي طفولتي قضيت الليالي وانا اصلي ، واقتربت من المفهوم العميق للدين ، وللقيم الروحية ،بواسطة فني حين أصبح عنصر التجريد فيه هو الغالب ، والواقع أن العواطف الدينية



لقد ضاع شعري على بابكم للفنان : محمود حماد



« الله » لوحة للفنان حسين ماضي

عندي هي التي كانت وماتزال تدفع بأشكالي الفنية الى التجريد ، ان الفن أشبه بالعبادة ، هو عندي نوع من الصلاة ، والتجريد بالنسبة لي لا يكمن في المظهر وانما في الجوهر . » لكن ماذا عن انجازاته ، ومدى توافقها مع الآراء التي طرحها ؟

ثمة توافق بين هذه الآراء كأفكار وخلفية ثقافية معينة وبين العمل الفني كانجاز ، لكن ثمة تنوع في استخدامات الخط العربي ، ولعل هذا التنوع يعود الى محاولاته المختلفة ترجمة تصوره الذهني ومضامينه ترجمة يقتنع ويقنعنا بها ، والشيء البارز في محاولاته يكمن في تجريده الكتابة العربية من معناها الادبي من جهة ، واستخدامها كمساحات تصوير لا زخرفة من جهة أخرى ، الا أن هذه المسألة التي تبدو مادية في مظهرها ، تحققت أخيرا كإنجاز تشكيلي بقيم مثالية سنراها في تجارب اخرى تختلف مع تجربته في أشكال التعبير وتتفق معها في القيم التي تطرحها .

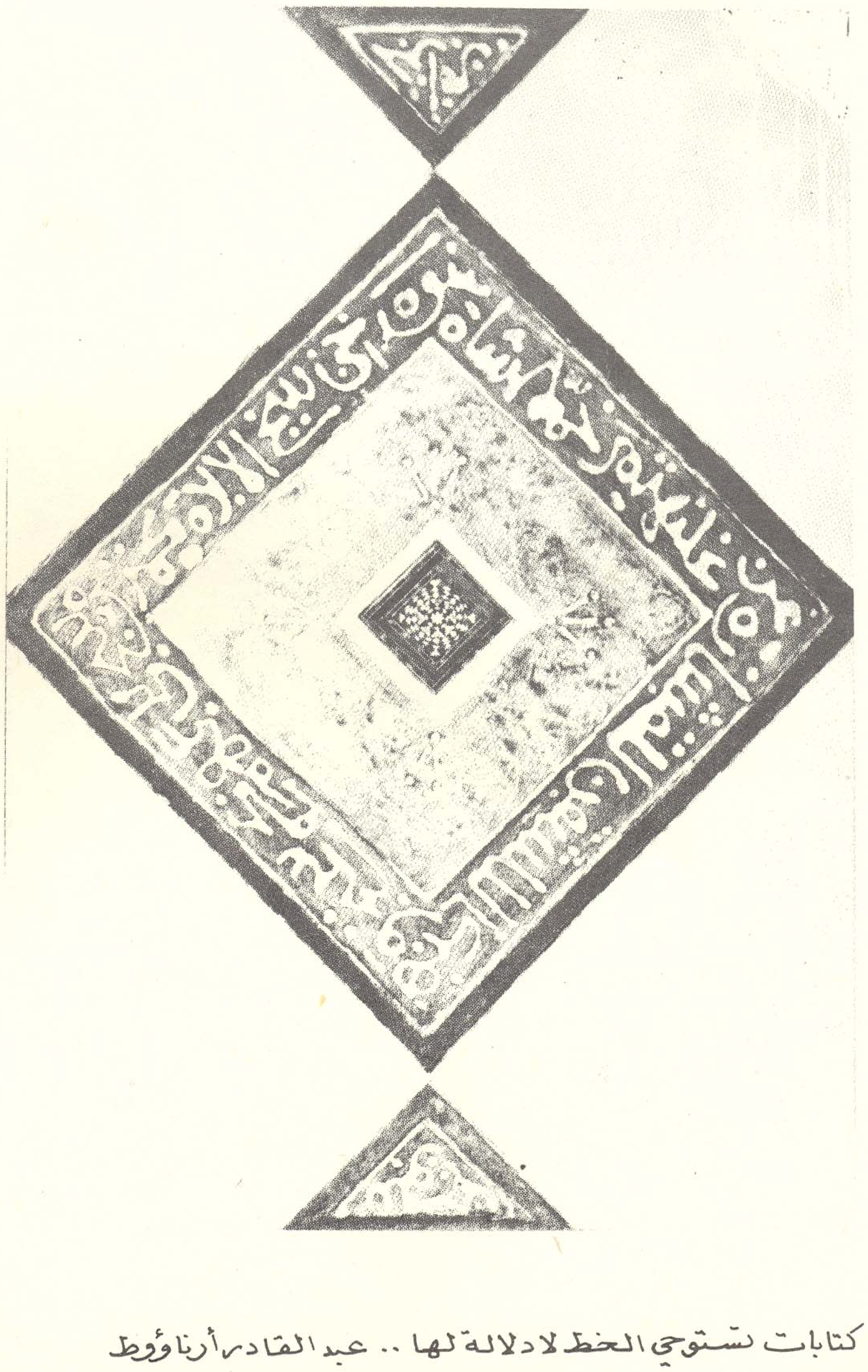
((شاكر حسن آل سعيد))

مثلت المرحلة الاولى من تجربة ((شاكر)) الفنية والتي تعود الى الاربعينات ، البداية الواقعية التعبيرية المتميزة بمضامينها الاجتماعية والسياسية ، فقد انطلق من الناس في حياتهم اليومية ، العمال والفلاحين مؤكدا همومهم ومشكلاتهم الانسانية ، ثم توجه الى القصص الشعبية في تراثنا العربي والى الجماليات الفولكلورية المتمثلة في الصناعات الشعبية ، الا أنه تحول فيما بعد تحولا جذريا شمل أسلوب التعبير والمضامين والرؤية ، مما دفع بعض النقاد الذين عاصروه الى اعادة النظر في تقييمهم لمرحلته الواقعية ، ذلك أن ((شاكرا)) كان يفكر على شكل مغاير لما طرحه في البداية في فنه من قضايا اجتماعية ؛ فقد حلق في مثاليته بعيدا عن الواقع الذي بدأ منه ؛ وهو ابن الريف القادم الى المدينة ، وقد تم تحوله من معالجة واقع مادي معالجة واقعية الى معالجة حالة ذاتية صوفية معالجة جمالية مثالية ، وذلك مع بداية توجهه الى الخط العربي واستخدامه استخداما جماليا شكليا وان بعض اللوحات التي عمل من خلالها على طرح مضامين قومية ذات صلة بتاريخنا وحاضرنا العربي ظلت معدودة بالنسبة لتجربته الطويلة ، وعشرات اللوحات التي ابتعد فيها عن أي مضمون اجتماعي أو سياسي .

لقد أراد الجانب الجمالي غير هذه التجربة الطويلة في معالجة الخط العربي والوصول بهذا الجانب الى نوع من المثالية ، دخل في مرحلته الراهنة حدود الصوفية ، وذلك تحت تأثير أفكار روحانية شغلت حياته وفنه ، وهذا ما أشار اليه الناقد جبرا ابراهيم



«بسم الله الرحمن الرحيم» لوحة للفنان محمد حجي



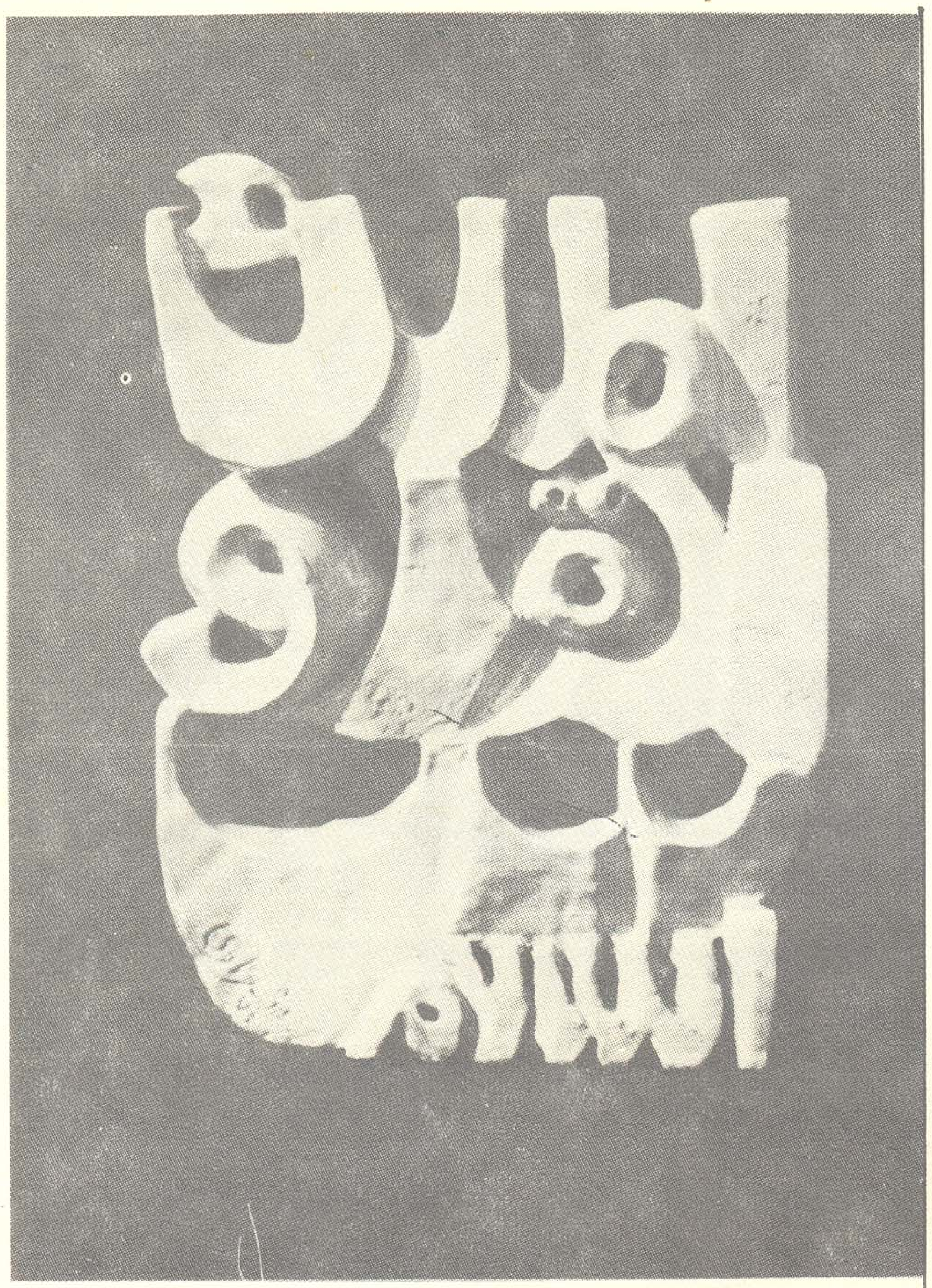
كتابات تستوحي الخط لادلالة لها .. عبد القادر أرناؤوط

جبرا ... حين قال : « **لقد انصرف شاكر حسن آل سعيد الى صوفية مؤقتة يخضع لها رسومه التجريدية، فالعنف قد تلاشى في صوره الاخيرة ، وحل محلها تأمل وئيد يقول عنه ـ شاكر ـ انه تأمله في جلال الله .. اذ تتلاشى الذات في الذات العليا .** »

ترى ماذا عن محاولاته ترجمة ذلك العالم الذاتي الصوفي ترجمة فنية ابداعية ؟ تتشكل اللوحة عند « شاكر » من سطح لوني يلغي البعد الثالث ، وعلى هذا السطح الذي يشكل الخلفية يبني حروفه وكلماته المجردة من المعنى الادبي ، وعلى نحو عفوي تعبيري يتسم بالتلقائية ، تماما كما نكتب ، وضمن هذه المعالجة تطورت أعماله على صعيد تقني وشكلاني ، حيث وصل الى خلق تأثيرات لونية وضوئية متنوعة في السطح « الخلفية » ، متنافرة ، تارة ، ومتآلفة تارة اخرى ، وهذه الخاصية تنسحب على الحوار الشكلي العفوي للكتابة المرسومة بتلقائية على سطح متنوع للجماليات، وقد استمد هذه المعالجة من الكتابات العفوية على جدران المنازل ، وهكذا كان تطوره « تقنيا ـ جماليا ـ شكلانيا ـ » مع التأكيد على ترجمة الاحاسيس والعواطف الذاتية ترجمة مثالية .

« حامد عبد الله »

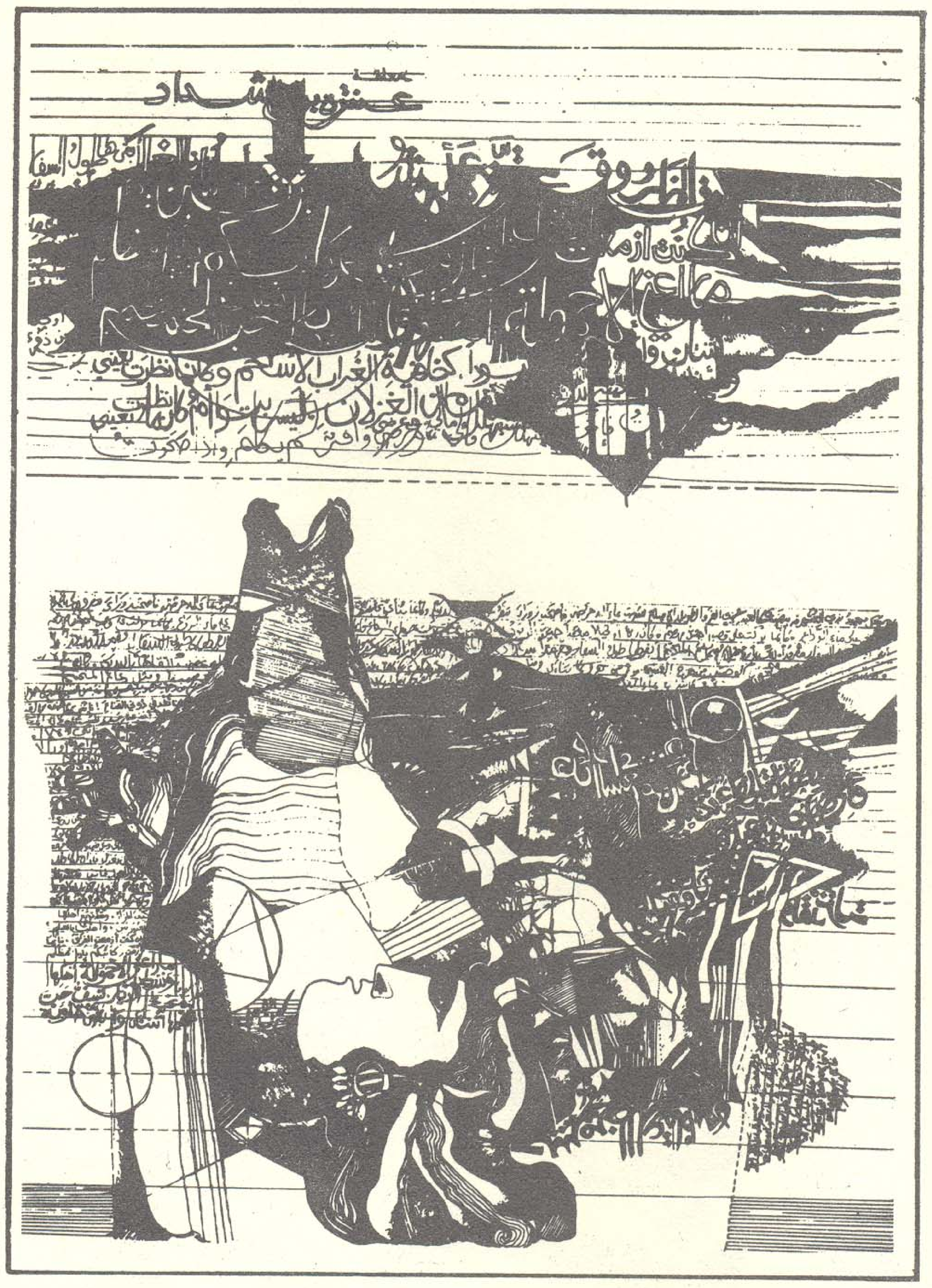
وهو ـ أيضا ـ أحد الرواد الذين ساهموا في وضع اللبنات الاولى للحركة الفنية العربية في الثلاثينات ، وكغيره من رواد تلك المرحلة ، بحث في تقنيات وأساليب متنوعة ، ثم سافر ليعيش متنقلا في المدن الاوربية والاسيوية والامريكية ، ليتابع مسيرته الفنية ، حيث أقام وشارك ـ على حد تعبيره ـ في أكثر من « مائة » معرض فردي وجماعي ، في « باريس » و « كوبنهاجن » و « سيلان » و « نيويورك » و « طوكيو » وقام بتأسيس جماعة « الفنان المجهول » ، ودفعته الغربة الى العودة الى تراثه ، وأعطته هذه الحياة ثقة لامتناهية بالتراث العربي الذي كان يعني بالنسبة له الخلفية الحضارية التي تشكل لفنه المعين الذي لا ينضب ، ووجد في الخط العربي ضالته ، فاستخدمه بطريقة متميزة ، تؤكد امكانياته التصويرية والايحائية الهائلة ، من خلال المعالجة العقلانية الواعية ، واستشفاف الحركة التي تتميز بها حروفنا العربية ، وتوظيفها تشكيليا جماليا أو تعبيريا ، وقد توزعت استخداماته الحروفية على جانبين ، الاول ، عضوي عفوي ، والثاني هندسي عقلاني ، وفي لوحة « الصهيونية مقهورة » ـ على سبيل المثال ـ التي تمثل الجانب الاول يحافظ على المعنى الادبي للكتابة ، ويعمل على اعطاء العناصر الاخرى « اللون ـ الحركة ـ المساحة » أكثر من قيمتها الجمالية، حيث يدخل بها نطاق القيم الرمزية والتعبيرية



كتابات أقرب الى النحت : محمد الشعراوي

وفي الجانب الثاني الذي يتمثل في الصيغة العقلانية والتحليل الهندسي ، يبتعد في الخط عن الشكل العفوي الذي نكتب به ، ويعمل على تحوير الحروف هندسيا بحيث يصل في بعض الاعمال الى صياغة المساحة القريبة من الكتلة ، وفي أعمال اخرى يؤكد على كثافة اللون ودسامته ويفرشه على السطح بحس النحات لا المصور فقط ، وفي ذلك محاولة لتجسيد المعنى تشكيليا لا أدبيا .

« **استخدمت الحرف أو الكلمة لان الحرف يعني أساسا الحركة أو التحريك ، وهذا يفهم من القرآن الكريم ، ولان الكلمة المقصود بها الكلمة المنطوقة ذات فعالية ، ولها دوي في الفراغ ، فالانسان يتدخل بالحياة لكي يحدد موقفه ، وفي الاخبار القديمة ، الكلمة تعني تحديد طبيعة الشيء الذي يخلق من مياه ، فالمسيح مثله كمثل آدم خلق من تراب ثم قال الله سبحانه وتعالى للشيء « كن فيكون » ان المسيح هو كلمة الله القاها الى مريم ، وان دراستي لكل الاساطير القديمة لها ضلع في أعمالي الفنية ، وقد امتنعت عن تصوير الاشخاص بعد ابتعادي عن مصر حيث لم يبق لي سوى الكلمة ، أي اللغة ، انني أستخدم الخط التلقائي**



معلقة عنترة .. كتابة ورسم : ضياء العزاوي

غير المجود فكل كتابة رسم وكل رسم كتابة ، وهذه الكتابة لابد أن تكون تلقائية غير مجودة ، لكي توازي نبرة المتكلم وتشف عن الشعور الحقيقي للفنان ، وخط اليد المقصود هنا هو لمسة الفنان لسطح اللوحة فلمسة الفرشاة هي الكتابة التلقائية وهي قائل حركته في الفضاء ، بمعنى كتابته الطبيعية مجسدة على الفراغ .

الكتابة العربية لها صفة الاطراد أو الزحف من اليمين الى اليسار بخلاف الكتابات الاخرى ، كما أن لها أيضا قدرة على الامتداد في أي اتجاه والى أي مدى ، فحرف (الياء) مثلا يمكن أن يمتد على مساحات كبيرة ، هذه الكتابة وهذه اللغة هي التي استخدمها ، وهي تحمل نبرتي الخاصة ، وأنا استخدم الكتابة كهيكل عظمي لبناء العمل الفني ، وبهذه الطريقة لاتكون هناك فرصة للتفكير المسبق » .

« محمود حماد »

تمثل انجازات « محمود حماد » الفنية واحدة من التجارب المتميزة والرائدة في مجال استخدام الخط العربي كعنصر تشكيلي وتعبيري . ورغم ان بداياته الفنية تعود الى الثلاثينات من هذا القرن . فان اقتحامه الخط العربي كان في العام ١٩٦٣ . العام الذي شهد تحولا كبيرا في أسلوب التعبير . والعناصر التشكيلية المستخدمة ، فإثر تجربته التعبيرية التي عرفت بمرحلة « حوران » ــ مجموعة لوحات مستمدة من حياة الفلاحين في قرى حوران ــ انتقل الى الخط العربي ليبحث في امكانية استخدامه كلفة فنية . كمفردات أولية لأعماله . ومنذ تلك الفترة الى يومنا هذا ، عالج « حماد » عشرات الاعمال الفنية . ومرت هذه التجربة بمراحل متنوعة واستخدامات مختلفة للخط العربي ، فقد أراد « العفوية » في التعبير عفوية وتلقائية وبساطة تصوير الكلمة كما نكتبها في حياتنا اليومية دون تجويد أو زخرفة . ومع استمرارية البحث والمعالجة والتجريب اقترب من الصيغ التجريدية تحت تأثير تفكيره التشكيلي في ضرورة العمل بعقلانية ، وأخيرا حقق المعادلة الصعبة بين « العفوية » و « العقلانية » ، ووجد في القيم التحويرية والوظائف اللونية التعبيرية المجال الواسع للخلاص من الجانب الأدبي ، من جهة، والوصول الى أشكال متميزة مستمدة من الكتابة ، من جهة أخرى ، نقول مستمدة لأن الفنان وصل في تحويره وتبسيطه ومعالجته الخاصة للعناصر الحروفية الى أشكال تجريدية « هندسية » و « عضوية » ، لا نرى فيها صور الحروف والكلمات . بل نرى فيها حركات الحروف على السطح اللوني . وهكذا حقق الجانب الجمالي والتعبيري من خلال اللون وحركة الكتابة والمساحة والبقعة ، وعبر هذه الخصائص تناول مختلف الموضوعات القومية وعكس الأفكار التي أراد ترجمتها ابداعيا .

حول هذه التجربة واستخداماته للخط العربي قال في حوار معه : « **استخدامي للكتابة العربية لا علاقة له بما تعنيه العبارة أو الكلمة ، لأنني أريد من الكتابة الشكل التصويري والبناء التشكيلي لصورة الحرف والكلمة ، ويمكن تشبيه ذلك بما يأخذه الفنان من الواقع عندما يصور طبيعة صامتة ، فالذي يعنيه هنا ، هو الشكل ، هو بناء التفاحة ، استدارتها ، علاقتها مع الأشكال المجاورة ، لذلك وجدت في الكلمات التي تفتتح بها السور وهي من أقدم أشكال التجريد في اللغة عنصرا يمكن استخدامه بعيدا عن الدلالات الأدبية ، لكنني أنطلق من تقدير ومحبة لهذه اللغة التي جسدت وحدة الامة العربية ، واعتمادي في أعمالي على اتخاذ الكتابة العربية منطلقا للصياغة الفنية هو أمر طبيعي ، وأنا في الواقع لا أكتب ، وانما أدع حركة الكتابة تسيّر يدي بعفوية مطلقة ، والكتابة أكثر أنواع الرسم عفوية وخصوصية ، بعد أن أصبحت جزءا لا يتجزأ من**

شخصية الانسان ، ولكن هذه العفوية تخضع عندي أثناء الانجاز لتأمل ومحاكمة لكي تصل الى علاقات هندسية واضحة ، الخلاصة أنا أبدأ بالعفوية وانهي العمل بعقلانية محسوبة . »

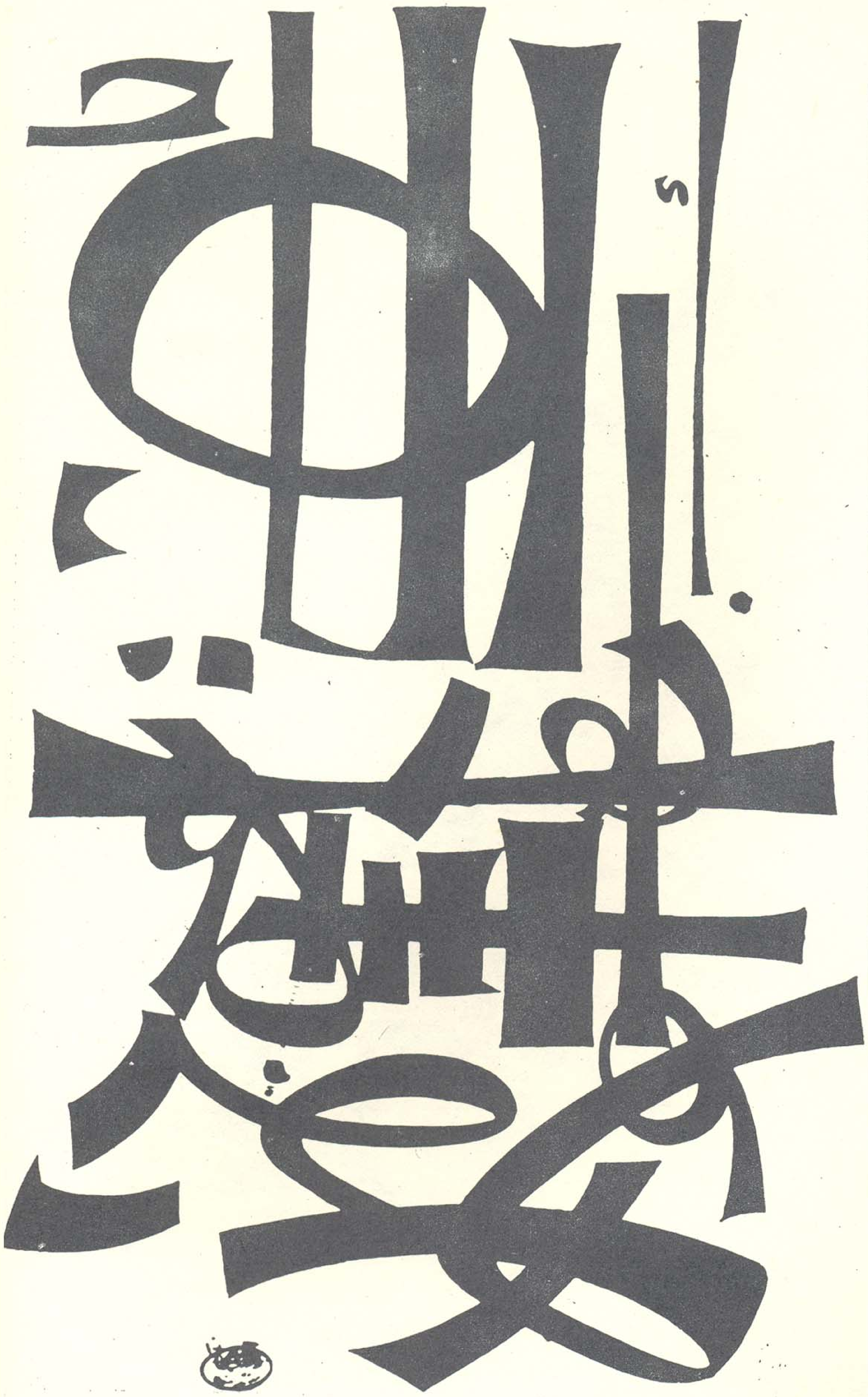
« محمد حجي »

ان عملية البحث في استخدامات « محمد حجي » الكتابة العربيـة تحتاج الى كثير من التأمـل ، والى الاحاطة بالخلفية الثقافية والفكرية لهذا البحث ، ذلك لأننا أمام محاولة فريدة من نوعها على صعيد التجارب الفنية المعاصرة المعنية بالتراث ، محاولة تسعى الى ترجمة تراثنا الفني العربي الاسلامي ترجمة معاصرة ، وهي مزيج من الواقعية والمثالية ، المادية والروحانية ، فيها ما هو واقع موضوعي ، وما هو ذاتي صوفي ، وهي اخيرا محاولة تعمل على تكثيف رحلة الحضارة العربية الاسلامية مـن جوانبها المتنوعة ، لذلك كلـه نرى في أعماله ما يميزه عن غيره من أصحاب النظرة المثالية من جانب ، والمادية من جانب آخر ، وهذا الشيء ونقيضه هو ما يدفع الى القول بأن أعماله الاخيرة ضمن هـذا المنحى تبقى في مجال التجريب والبحث ، رغم امكانية القبض على خصائص تشكيلية وتعبيرية تحقق لتجربته تميزهـا .

لقد تناول « محمد حجي » المعنى الأدبي والفكري للجمل وعمل على تجسيد هذا المعنى بلغة التصوير المستمدة من حركات الحروف ، وقد وصل في هـذا التجسيد التصويري للمعنى الي أعمال نرى فيهـا العنصر الواقعي والرمزي والتعبيري، وتحولت الحروف في بعض الاعمال الى أشكال واقعية نحس بإنسانيتها ، وفي أعمال أخرى نطـل على عوالم سريالية ورمزيـة وبدائية يلعب الضوء فيها دورا بارزا في التعبير الفني . هو في ذلك يعود بالكلمات الى أصولها الأولى التصويرية، ويخرجها إخراجا جديدا يعتمد على حسه التصويري الحديث ، وإصراره على استخدام مختلف الرموز الى جانب عناصره الحروفية ، ومن خلال هذه المعالجات وصل الى عالم تشكل من علاقات مادية ومثالية في آن واحد ، وذلك رغم وحدة المظهر التصويري والأسلوب التعبيري .

« حسين ماضي »

ان ما حدث للفنان (حسين ماضي) وغيـره من الفنانـين العـرب الذين أقامـوا لفترة في العواصم الاوربية ، ووجدوا في تراثهم الفني العربي خلاصهم من الاستلاب والغربة ، وما أثارته أعمالهم من اعجاب



احمد شبرين : لعب تجريدي بالخط



تخيلات في الصحراء - مسعدي الكعبي

يؤكد حقيقة استيقاظ تراث الفنان في غربته ، أي حين يكون مستلبا ومحاصرا بثقافة غريبة عنه ، فقد اتجه « حسين ماضي » حين عاش في روما الى الخط العربي كعنصر تراثي له حضوره المستمر في حياتنا العربية المعاصرة ، وقام بحوار جميل بين العناصر الواقعية التي عمل على تبسيطها الى حدود التجريد وبين عناصره الحروفية التراثية التي جردها من معناها الأدبي وعالجها معالجة تجريدية تعبيرية ، أحيانا ، وتجريدية شاعرية غنائية ، تارة أخرى ، وذلك بما يتلاءم مع محتوى العمل الفني ، مؤكدا على الايقاع الموسيقي لحركة الكتابة والخطوط ، والتناغم اللوني للأشكال الجديدة المستمدة من العناصر الحروفية والواقعية .

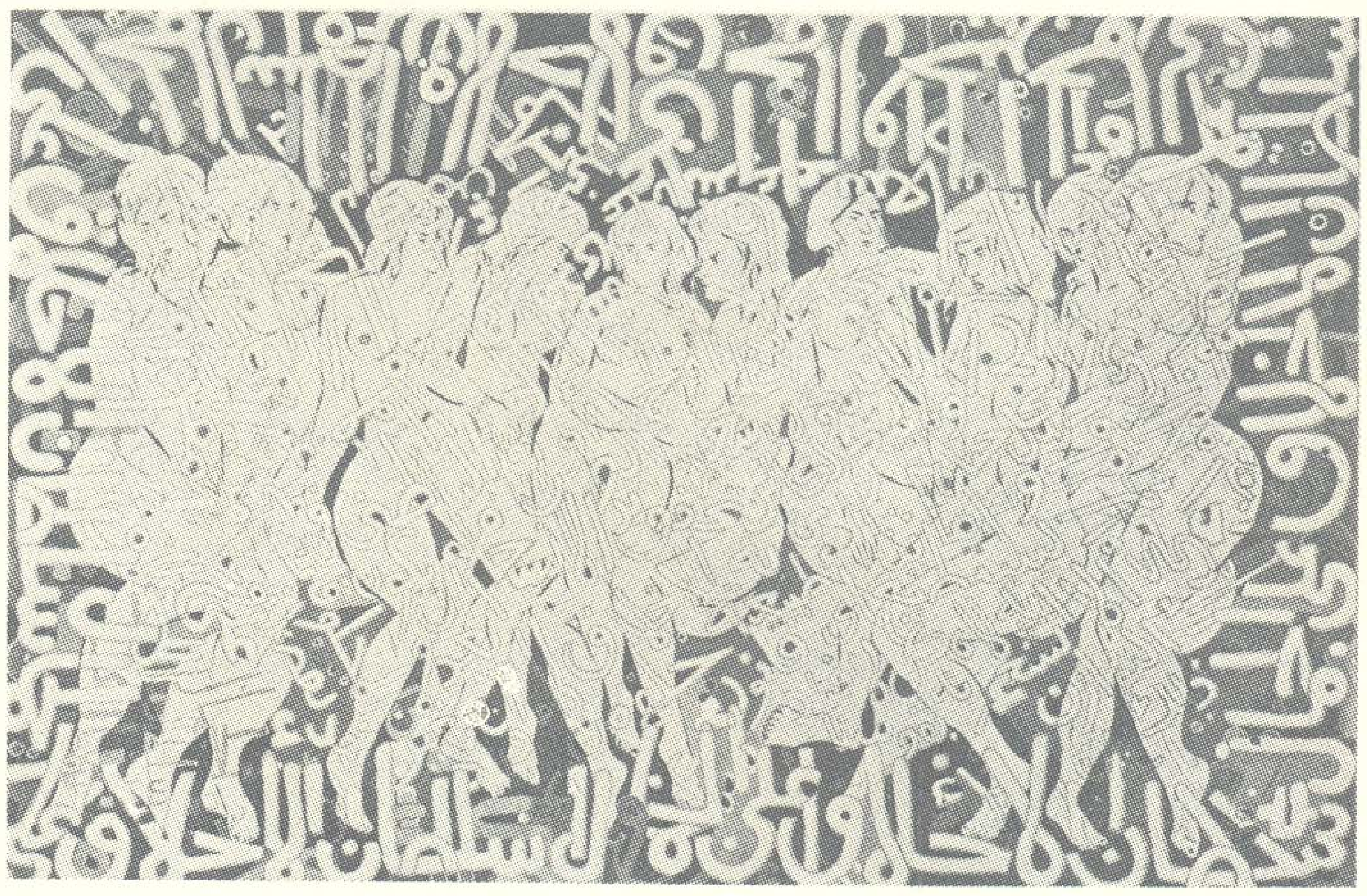
« عبد القادر أرناؤوط »

ما أشق الدخول الى عالم « عبد القادر أناؤوط » التشكيلي ، وما أجمل الحياة فيه ، عالم تكونت عناصره من تراكمات جمالية تنم عن رهافة في الحس الداخلي ، وهو ليس بمعزل عن طبيعة الشرق وأسراره الكامنة في فنه ، عالم انساني بعلاقاته التشكيلية التجريديه . هندسي بعناصره الحروفية والزخرفية ومساحاته اللونية التصويرية ، فيه من الروحانية بقدر ما فيه من الواقع ، عالم تشع ألوانه بالضوء الذي يغمر الوجوَد ... عالم نحسه كواقع ولا نستطيع السكنى فيه ، و « عبد القادر » وحده القادر على التوحد فيه بصوفية آسرة ، لأنه ينبض من ذاته .

عناصره الزخرفية والحروفية تعيش بسعادة داخل أشكاله الهندسية « مربع ـ دائرة ـ مثمن .. الخ » ومن تصادم أو تصارع الأشكال الهندسية المتنوعة الجماليات « زوايا حادة لمربع دسم اللون ـ أقواس لينة حانية لدائرة لا نهائية الحركة » يشع الضوء ويشرق حاملا معه الأحاسيس الانسانية لا الموضوعات المباشرة ، هو في ذلك ينقلنا عبر هذه العناصر الى حالة انسانية لها حضورها في الواقع ، لا الى موضوع معين يرتبط بزمان ومكان ، والسمة التشكيلية ذات الوظيفة التعبيرية ، والتي أصبحت من صلب أعماله تكمن في صياغته للضوء ، للنور الذي ينبعث من الخطوط ، والألوان ، والعناصر الهندسية ، وحين أثرنا هذه المسألة التشكيلية الجمالية التعبيرية الرمزية ، قال لنا : « في البداية طرحت النور من وجهة نظر مادية ، وهذا له علاقة بالواقع ، وبعد انجاز عدة لوحات بدأت أشعر بالوظيفة الروحية للنور ، ودون تشبيه كنت أحس بنوع من الاشراق كالصوفيين ، أما الكتابة فهي عبارة عن أشكال أحرف أكثر مما هي كتابة لها معنى ، لأن عقليتنا أدبية ، واذا حاولنا طرح أشياء



لوحتان من وحي الحرف العربي : أحمد فؤاد سليم .



العام الدولي للمرأة - د . يوسف سيده



خميس شحاته - لغز عربي .

لها معنى فالمشاهد سيترك اللون والخط والتكوين ويفكر بالمعنى الأدبي للكتابة المطروحة في اللوحة ، ومن أجل هذا أحاول ألا أصور كلمات لها معنى وهذا كان يعذبني أكثر من أن أضع في اللوحة كتابة لها معنى . »

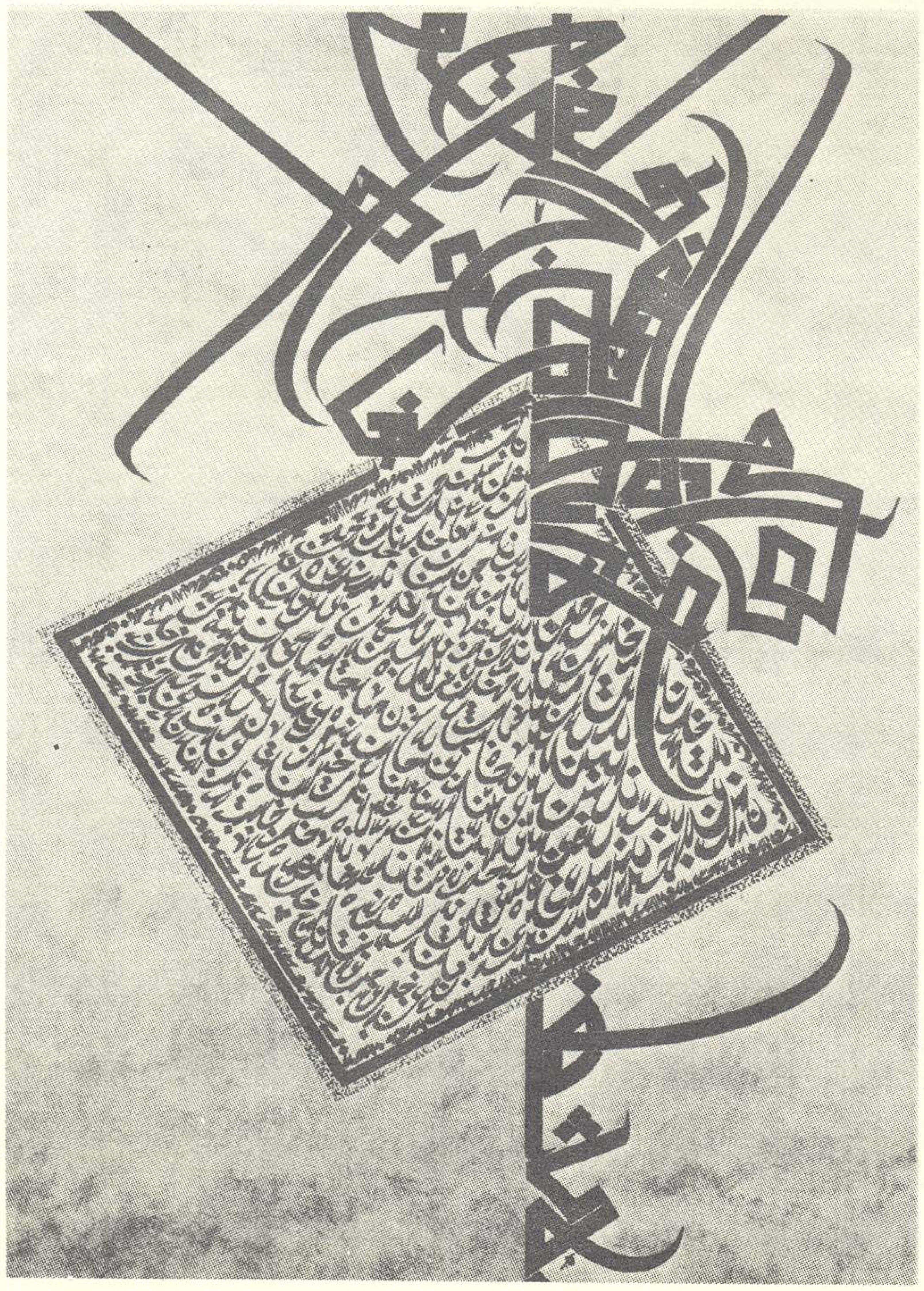
« محمد الشعراوي »

لقد خرج الخزف في عصرنا الراهن عن نطاق استخداماته النفعية كأداة للاستعمال اليومي ، ودخل مجال التعبير الفني عبر معالجات ومفاهيم جديدة ليست بمعزل عن النحت ، و استثناء بعض الاعمال التعبيرية ، فان الحضور القديم لهذه التقنية ظل حكرا على الجوانب التزيينية والتطبيقية ، وثمة تجارب عربية معاصرة عالجت الخزف معالجة تعبيرية متجاوزة الجانب النفعي « الأدوات » ، وهذه المعالجة هي ما نطلق عليها « الخزف النحتي » ، وقد اعطت هذه التجارب للنحت قيمة جديدة مستمدة من خصوصية الطين والزجاج والألوان المستخدمة ، وتمثل تجربة الفنان (محمد الشعراوي) واحدة من التجارب الرائدة في هذا المجال ، وما يعنينا في تجربته هو استخدامه الكتابة العربية كعناصر خزفية نحتية معمارية ، ذلك أن أعماله الخزفية المستمدة من الخط العربي قد تشكلت عبر مفاهيم نحتية ، وقيم معمارية. ليست بمعزل عن روح العصر وجمالياته وأساليبه الحديثة ، فقد نقل الخط من استخدامه كسطح في اللوحة الى كتلة خزفية نحتية ، ووجد في الفراغ الذي تشكله بعض الحروف مجالا لخلق أعمال نحتية بنائية حديثة ، ومتنوعة الجماليات والقيم التعبيرية ، والشيء الهام بالنسبة لنا هو قدرته على تجسيد المعنى عبر لغة الكتلة والفراغ والخط واللون ، أي لغة الخزف النحتي .

حول هذا الاتجاه يقول : **« انه نوع جديد وأسلوب خاص استلزم البحث الطويل والدراسة الجادة الشاقة على مدى نصف قرن لكي أصل الى مفهوم أسلوب فني اسلامي معاصر ، لقد كانت الكتابات العربية في مختلف العصور الاسلامية توضع على شكل معلقات على الجدران ، إما بالحفر أو النقش على الجدار نفسه ، أو على هيئة ملصقات ، ولكني تجاوزت هذا كله واستطعت أن أحقق تشكيل الكلمات أو الحروف العربية على هيئة مجسمات ، وكان ذلك من خلال « تكنيك » جديد لم يطرقه أحد من قبل ، حيث أن البناء الكلي للكلمة يبنى وهو مفرغ قابل للحرق والتزجيج ، وما ثم على هذا الطريق هو بداية لطريق طويل .. »**



وجيه نحلة واسلوب آخر في الخط

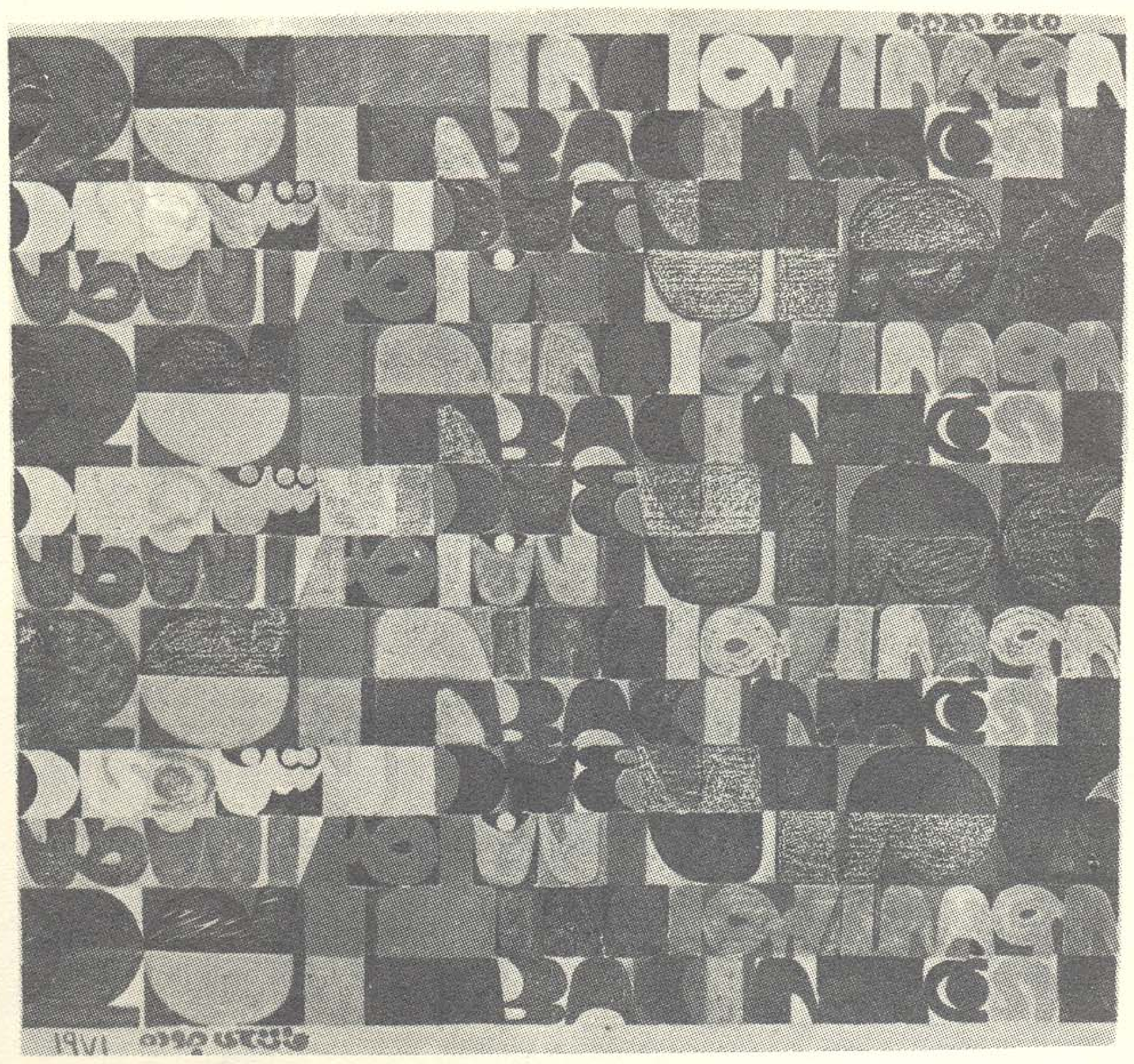


« ضياء العزاوي »

لعل إشكالية « ضياء العزاوي » الفنية تكمن في محاولاته المختلفة التوفيق بين عوالم وعناصر متباينة الجمالية والقيمة التشكيلية والتعبيرية « انسان ـ حيوان ـ نبات ـ حروف عربية ـ أرقام .. الخ » فقد عرف كفنان واقعي تعبيري متميز ، وفي السنوات الاخيرة أدخل الى عالمه الواقعي الذي يشكل الانسان عنصره الأساسي ، عناصر أخرى هي الحروف والارقام والكتابات ، وهذه المعالجة الجديدة التي تجمع بين الشكل الانساني والحرف العربي ليست بالبساطة التي يتخيلها البعض ، ذلك اننا أمام عناصر متباينة ، وعلى الفنان أن يقنع نفسه ويقنعنا بحضورها ، انسجامها ، تآلفها ، تناغمها ، وحدتها العضوية ، واذا كان البعض من أصحاب هذا الاتجاه ، قد وجد في تبسيط العنصر الواقعي والدخول به مجال التجريد ، الحل التشكيلي الذي ينسجم مع القيم التجريدية المتمثلة في الخط العربي، فإن « ضياء » قد سلك في بعض أعماله الطريق الآخر ، وهو : **أنسنة الخط العربي ، واستخدامه استخداما واقعيا جديدا ، بحيث نحس أن حروفه وكلماته عبارة عن كائنات حية تمارس وجودها الى جانب بقية العناصر الواقعية التي تعيش معها في العمل الفني ، وبذلك ملك خصوصيته ، وحافظ على واقعيته ، وعوالمه التعبيرية الانسانية ، التي تنشد معالجة الجوانب الاجتماعية في الواقع ، وهكذا أخضع الخط العربي لرؤيته المعاصرة ، ووعيه الاجتماعي في أن الفن ليس مجرد جمالية ، بل يحمل عبر هذه الجمالية (المحتوى الانساني) الذي يعكس بصور إبداعية مشكلاتنا وهمومنا القومية والانسانية .**

« عبد الحي مسلم »

على صعيد النحت الجداري لذكر تجربة متميزة للفنان (عبد الحي مسلم) الذي استخدم ـ أيضا ـ الكتابة العربية الى جانب العناصر الواقعية والتعبيرية والرمزية ، الا أن الحل الفني الذي اعتمده لمعالجة هذه الاشكالية يختلف عن الحل الذي شهدناه عند « ضياء العزاوي » ، وهذا الحل يكمن في بناء عالم واقعي رمزي عبر استخدام حشد كبير من الحروف والكلمات التي تتشكل على هيئة انسان أو شجرة أو حيوان ، وهذا الحل ليس بعيدا عن الفن الشعبي الذي صاغ مختلف الموجودات من خلال تشكيل الحروف من جديد على صورة واقعية ، ولا شك في أن معالجة « عبد الحي مسلم » للخط العربي معالجة واقعية ، جاءت نتيجة اهتمامه بالمحتوى الاجتماعي والسياسي وتعبيره عن



جمال عبد الناصر ، للفنان فتحي جوده .



شجرة المصلوب للفنان جمال السجيني

قضيته الأساسية ، القضية الفلسطينية ، وقد حقق الانسجام المقنع عبر حوار حروفه وكلماته مع الأشكال المستمدةمن الفولكلور الشعبيومع العناصر الفلسطينية المعاصرة التي استلهمها من موضوعاته المرتبطة بالقضية، وقد انفرد في تقنيته النحتية التي تشكلت عجينتها من نشارة الخشب والغراء ، ووجد أخيرا ان لكل نوع من الخشب لونا خاصا وهكذا عمل على استخدام ألوان المادة محققا بذلك قيمة جديدة لحروفه ورموزه وعناصره ومضامينه .

« محمد شبعة »

تبدو لوحات الفنان (محمد شبعة) للمتلقي العادي ، وكأنها مجرد زخارف ومساحات لونية هندسية تجريدية تنم عن عالم جمالي خالص مستمد من الفنون الشعبية ، الا أن المتذوق صاحب العين المدربة والباحث التشكيلي يرى في هذه التجربة ما هو أبعد من السطح الهندسي والزخرفة المتنوعة المصادر « نباتية ـ هندسية » ، حيث يقف في النتيجة على عالم تآلفها ، تناغمها ، وحدتها العضوية ، واذا كان البعض وذلك بما يتلاءم مع الفكرة أو المضمون الانساني الذي يلح عليه في تجريدياته واشاراته الواقعية ، فقد جرد ما هو واقعي من مظهره الخارجي وشكله الطبيعي ، وحافظ على محتواه الانساني ، وهذا ما ينسحب على عناصره المستمدة من الخط العربي ، الخط الذي يعالجه معالجة جديدة بعيدا عن التجويد من جانب ، والصورة المقروءة من جانب آخر ، بحيث يتحول الحرف العربي الى شكل هندسي يأخذ قيمته التعبيرية من حواره مع العناصر الأخرى « زخارف ـ مساحات هندسية ـ خطوط » ، وعبر هذا الاستخدام تناول «محمد شبعة» مختلف الموضوعات القومية والسياسية والاجتماعية مؤكدا على الوظائف التعبيرية والرمزية لعناصره وزخارفه وخطوطه .

« محمد المليحي »

ان عملية تجريد الحرف العربي من التجويد والمظهر المألوف للصورة ، والدخول بهذا الحرف عالم الصور الجديدة ، عبر المعالجات المختلفة مسألة تنسحب أيضا على تجربة الفنان (محمد المليحي) الذيجمع بين العناصر الهندسية والزخرفيةوالحروفية في عوالم نحس فيها بالحياة ، وذلك من خلال تصارع



حماها الغزلان للفنان «حامد ندا»

الأشكال مع بعضها أو انسجامها وتآلفها ، كل ذلك يدخل حروفه وزخارفه الى الحيز الانساني الذي يتكشف لنا في الوظيفة التعبيرية للألوان والعلاقات الرمزية للزخارف والخطوط التي تمارس حياتها في فضاء ، أو مساحات اللوحة التي تشكل « الخلفية » . وبهذه المعالجة استطاع « المليحي » أن يقول كلمته حيال الواقع بمختلف قضاياه ومشاكله الجمالية والاجتماعية والقومية .

وهكذا تبين لنا التجارب الآنفة الذكر ان إشكالية التعبير عن الواقع عبر استخدام الخط العربي ليست في طبيعة العنصر التراثي ، بل في رؤية الفنان وقدرته على التعبير والبحث والمعالجة للخروج بهذا العنصر من نطاقه الزخرفي الجمالي والدخول به عالم التصوير بكل ما تحمله كلمة تصوير من معنى ، وبذلك يصل الحرف او الكلمة الى الشكل التصويري الحديث الذي يحمل جدليا محتواه المستمد من واقعنا المعاصر بما يحمله هذا الواقع من قضايا ومشكلات انسانية .

الخط العربي

في الفن التشكيلي المعاصر في سورية

٣

إعداد : الحياة التشكيلية

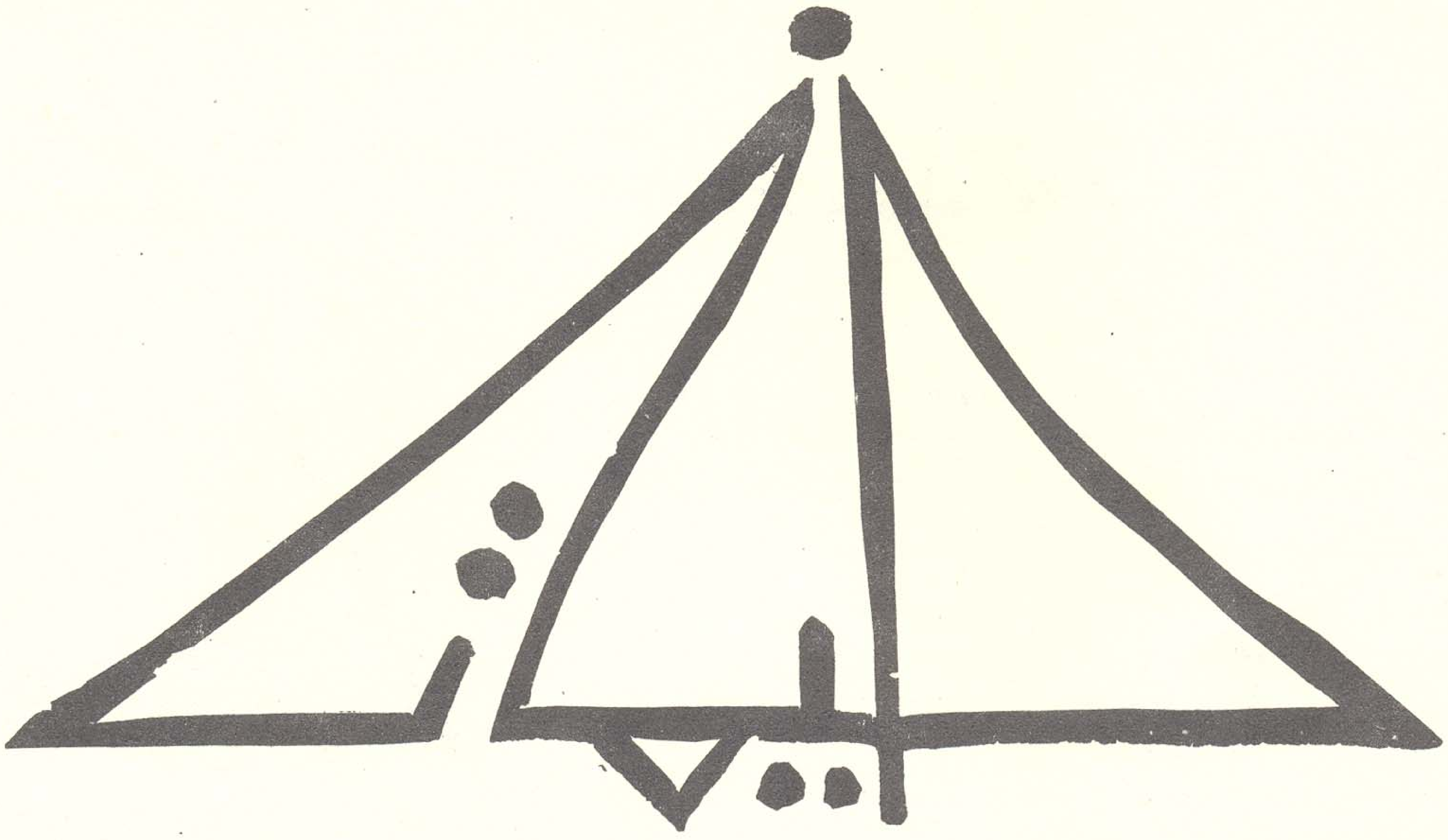
لقد اكتشف الفنان التشكيلي في سورية ، أهمية العودة الى تراثه العربي ، ليبحث فيه عن العناصر التشكيلية والتجريدية ، لتساعده على تقديم لوحة حديثة، تعكس المضامين الانسانية، والرؤى الشاعرية، واكتشف أهمية (الخط العربي) وما يملكه من امكانات تعبيرية ، وزخرفية ، وطباعية حفرية ، وهكذا برزت تجارب فنية تستخدم الخط على نطاق واسع ضمن اللوحات الحديثة ، ولعلنا لن نكون بعيدين عن الحقيقة اذا قلنا بأن الفنان الراحل « أدهم اسماعيل » كان سباقا الى هذا ، فهو أول من حاول كتابة بعض الكلمات ، وتحويرها الى تصوير وحفر ، كما فعل في كلمة (سيف) ، وحاول الاستفادة من صيغة فنية تربط بين الكلمة المكتوبة والصورة ، بحيث تتلاقيان في تشكيل متوازن تعبيرا وتشكيلا .

ولكن تجربة (أدهم اسماعيل) أخذت أبعادها الحقيقية حين عمد الى كتابة احدى القصائد الشعرية، وهي قصيدة (ليت هند ...) ، وتوصل الى تحقيق لوحة بالمعنى الدقيق للكلمة، تملك الشاعرية والمضمون، واضاف اليها اللون بشاعرية خاصة ، وبتداخلات متناغمة تعطي العمل حيوية ، وتضيف للقصيدة المقروءة جوانب فنية .

ولاشك في أن (أدهم اسماعيل) قد اكتشف أهمية الخط العربي ودوره الكبير ، حين اطلع على ما قدمه الفنان العالمي (بول كليه) من لوحات فيها تأثيرات الكتابة العربية، وبعض تجارب أخرى تستوحي الخط العربي ، وقد عمد الى الاستفادة من هذه الفكرة على ضوء التأثير الواضح الذي نراه عليه نتيجة لتعرفه على المنمنمات العربية والمخطوطات القديمة ، فأعطى من خلال ذلك كله ... لوحة من أهم تجارب استخدام الخط في الفن التشكيلي المعاصر في سورية .

وقد كان (أدهم) واعيا لاهمية اعطاء اللوحة الابعاد المختلفة التي تجعلها تتجاوز [الكتابة] لتصبح لوحة تحمل المفاهيم الفنية التي تمثل بوضوح تام ، درجات من العمق والقرب ، والتباعد عبر اللون وأعطى حركة تناغمية للكلمات ، وصياغات شاعرية لعلاقاتها المختلفة ، فرسم القصيدة الشعرية بصياغة شعرية ، وكان قادرا على أن يربط (معنى القصيدة) بالصياغة ، وهكذا نستطيع أن نستمتع بجمال اللوحة وما فيها من علاقات وفي نفس الوقت ... نحس بمضمون القصيدة عبر الصيغة الفنية .

وهكذا ، اقتحم (أدهم) ميدانا جديدا ، وقدم للفنان بداية ... لم يتابعها بكل معنى الكلمة ، لانها لم تكن محور اهتمامه ، بل كانت جزءا من محاولته ربط الفن التشكيلي بالتراث العربي ، وتقديم فن معاصر بروح عربية .



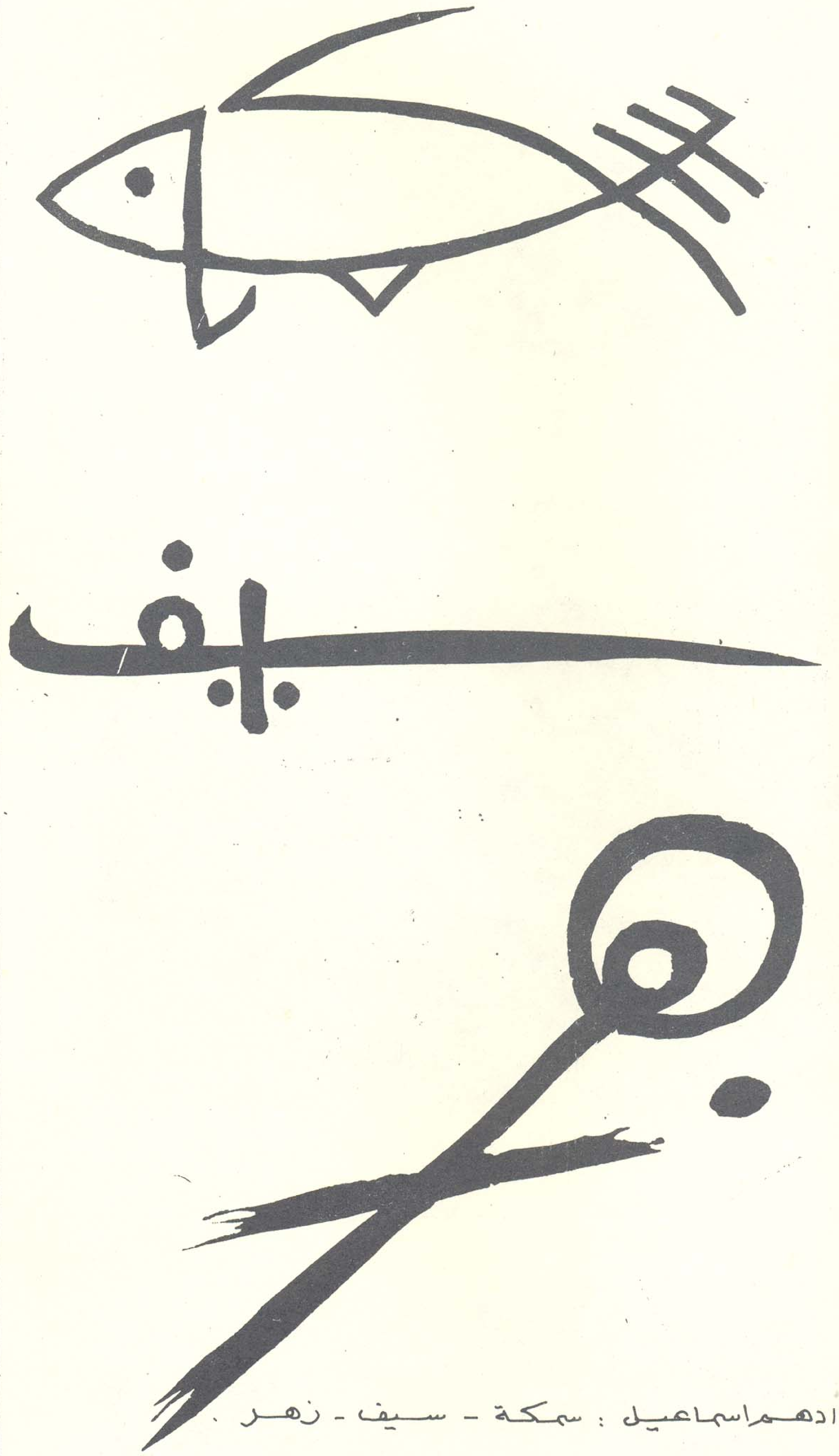
أدهم اسماعيل - خيمات

محمود حماد

وقد تابع الفنان (محمود حماد) التجربة بعده ، مستفيدا من فكرة استخدام الكتابة في اللوحة الحديثة وطور هذه الفكرة ، لتصبح محور انتاجه كله، والشغل الشاغل له ، عبر عشرين عاما من النتاج المتواصل ، واستطاع ان يقدم لنا عدة محاولات بدأت من كتابة حرف على اللوحة ، أو أكثر من حرف ، وكان يهدف من خلال هذه الكتابة للحرف ان يقدم علاقة متوازنة، متينة في تكوين متماسك تجريدي او تعبيري ، عقلاني، من حيث ترابط الحروف مع الخلفية . وكان دوما يعطي الاهمية لما يملكه الخط العربي من حركة تعبيرية مباشرة ، ويؤكد على ان الكلمة المكتوبة قد تكون (انفعالية) سريعة في البداية، لكنها تتحاور مع ماحولها من عناصر ، وهي تصل الى اللوحة المعبرة حين تتوازن مع ما حولها عاطفة وعقلا ، مادة وملمسا للسطح ، برودة وحرارة ، وهو يؤكد على ان الهدف الرئيسي للفنان المعاصر ان يربط بين هذه العناصر ، ويقيم التوازن بين حرف او كلمة على سطح ، وبين خلفية ، او يؤكد على كلمة في فراغ تسبح فيه ، وهي لهذا تملك الكتلة وتحقق العمق ضمن خلفية ومقدمة .

ان تجارب (محمود حماد) في استخدام الكتابة العربية ، متنوعة ، ولها عدة وجوه حسب مختلف الظروف التي مرت فهو يجرد هذه الحروف الى درجة لايمكن قراءة العبارة ، وهو يبسط تارة اخرى الى المستوى الذي تتحول الكلمات فيه الى زخارف ، ليؤكد على هذا الوجه الهام للكتابة ، وقد تصبح الكتابة انفعالية سريعة وحادة ، تقدم تجربة (تجريدية ـ تعبيرية) ينجز الفنان عبرها اللوحة بشكل مباشر وسريع ، مما يعكس شكلا من أشكال الامتلاء والتفريغ السريع على المساحة البيضاء ، وقد يضبط هذا الانفعال عبر توازن بين العقل والعاطفة ، وبين ما عاشه من انفعال آني وبين ما احس به من ضرورة ضبط هذا الانفعال وتهذيبه ليكون متلائما ضمن المساحة ، وفي حوار مع جميع عناصر اللوحة الاخرى .

وهكذا ، اثبت (محمود حماد) عبر هذه التجارب مدى ما يمكن ان يقدمه الفنان التجريدي من اعمال انطلقت من الكتابة ووصلت الى لغة خاصة ، قد تكون تجريدية بالمعنى العالمي للكلمة لكنها تستوحي ماهو محلي ، وتعطي نكهة خاصة للفن التجريدي يختلف بالضرورة عما نراه من تجارب لعمالقة الفن اللاتشخيصي ونرى فيها الكتابة العربية التي كانت منطلقا له الى تجارب غير محدودة النتائج اذا تمكن الفنان من ان يعالج تجاربه المختلفة بروح تجريبية ، وعن طريق ثقافة توسع افاق التجربة وتعطيها الابعاد ، ولهذا تتميز تجربة (محمود حماد) في هذا المجال بأنها اكثر منهجية واعتمادا على ان عملية التعبير الفني عبر الكتابة يمكن ان تتوصل الى نتائج هامة اذا كان الفنان يملك روح البحث وعدم الوقوف ، واذا اكتشف عبر هذا البحث ابعادا جديدة للكتابة لم تكن تخطر له على بال ، لكن صبر الفنان ، ودأبه ، قد اوصلاه الى هذه النتائج ، التي جعلت الكلمة في اللوحة تتمتع باستقلال تام عن وجودها في المخطوطات ، او على الجدران ...



ادهم اسماعيل : سمكة - سيف - زهر .

عبد القادر أرناؤوط

واذا ابتعدنا عن تجربة الفنان (محمود حماد) ، وما توصلت اليه من نتائج ، وحاولنا أن نبحث عن محاولات أخرى لاستخدام الحرف في اللوحة ، نرى انفسنا أمام تجربة هامة للفنان (عبد القادر أرناؤوط)، الذي حاول ان يستفيد من الكتابة العربية في لوحاته وملصقاته ، وذلك بأسلوب آخر يختلف عن تجربة (محمود حماد) ..

لقد كان منطلق (عبد القادر أرناؤوط) مختلفا عن غيره من الفنانين ، وذلك لانه كان خطاطا يعرف قواعد الخط واصوله ، وعلى دراية بكل أساليبه ، بل قدم لنا أول محاولة لتطوير الكتابة في ملصقاته الاولى التي صممها في الستينات ، وكان قادرا على أن يجعل الكلمة نفسها ضمن الاعلان تعبر عن الفكرة دون اللجوء الى اي عنصر آخر ، وسعى الى تقديم عدة تجارب في مجال الاعلان فيها الكثير من الابداع في تجديد الخط ، مع المحافظة على ربط المعنى بالشكل الجديد المبتكر للكتابة، وهكذا أفسح المجال واسعا لكثير من الخطاطين ليتابعوا ما قام به ، وقد درس (عبد القادر) الخط العربي بروح علمية محاولا اعادة التشكيل وفق اسس طباعية، وغرافيكية حديثة ، بحيث يتلاءم هذا الخط مع الاستخدام الحديث الذي يجب أن يكون مرتبطا بما توصل اليه علم الخط من تقدم بعد انتشار الطباعة،وما تستلزمه المطبعة من حروف مدروسة من جديد ، وهكذا بدأ التفكير في ربط الكتابة بالاعلان الجديد المطبوع ، والقيم الطباعية الحديثة .

لكن ابداع (عبد القادر أرناؤوط) في مجال الخط يختلف عن تجاربه الخطية ، والاعلانية ، وذلك لانه كان يرى أن على الفنان الذي يستخدم الكتابة في لوحاته أن يبعد الاحرف التي يضعها في لوحاته عن أن تقدم (دلالة أدبية) ولهذا عمد الى استخدام حروف ومقاطع من كلمات ، تغني اللوحة التي يرسمها دون أن يكون للكلمة او الحرف أي معنى أدبي ، وهو لهذا يأخذ من الحرف دلالته الفنية سواء كانت تشكيلية أو تجريدية ، ويبرز هذه الدلالة ضمن اللوحة ليؤثر علينا بالقيم الفنية التي تحملها الكتابة ، ويبعدنا عن كل العوامل الاخرى التي تؤثر علينا والمرتبطة بالمصطلحات التي اعتدنا عليها ، فهو ينزع عن الحرف دلالته الرمزية المعروفة ، حتى لا نرى في حرف (الراء) الا جانبه الفني ، وبالتالي ينصرف ذهننا عن الدلالة الادبية أو الجانب التسجيلي للمعاني التي يملكها الخط، والى القيم الفنية التي يحملها حين يكتب على اللوحة ، وذلك كي يلفت الى ما في الخط من قيم فنية تتجاوز الصيغ المرتبطة بالمعاني والمصطلحات التي اعتاد عليها الناس عبر قرون وقرون ، فهم لا يرون في الحرف الا دلالته على صوت معين ، ولا يمكن لهم قبوله الا اذا كان ضمن جملة مفيدة ، وهم الآن يفاجاون بما يرون في الحرف من تشكيل بدون المعنى المألوف ، وهكذا نزع عن الحرف دلالته الاولى ، ليتمكن من اعطائه دلالة جديدة ، هي أكثر انسجاما مع المفاهيم الحديثة للوحة التي يجب أن تكون بعيدة عن الادب ما أمكن ذلك .

وقد ساعده الخط على تقديم عمل معاصر أكثر خصوصية ويرتبط برؤيته للوحة ، على أنها اعادة خلق

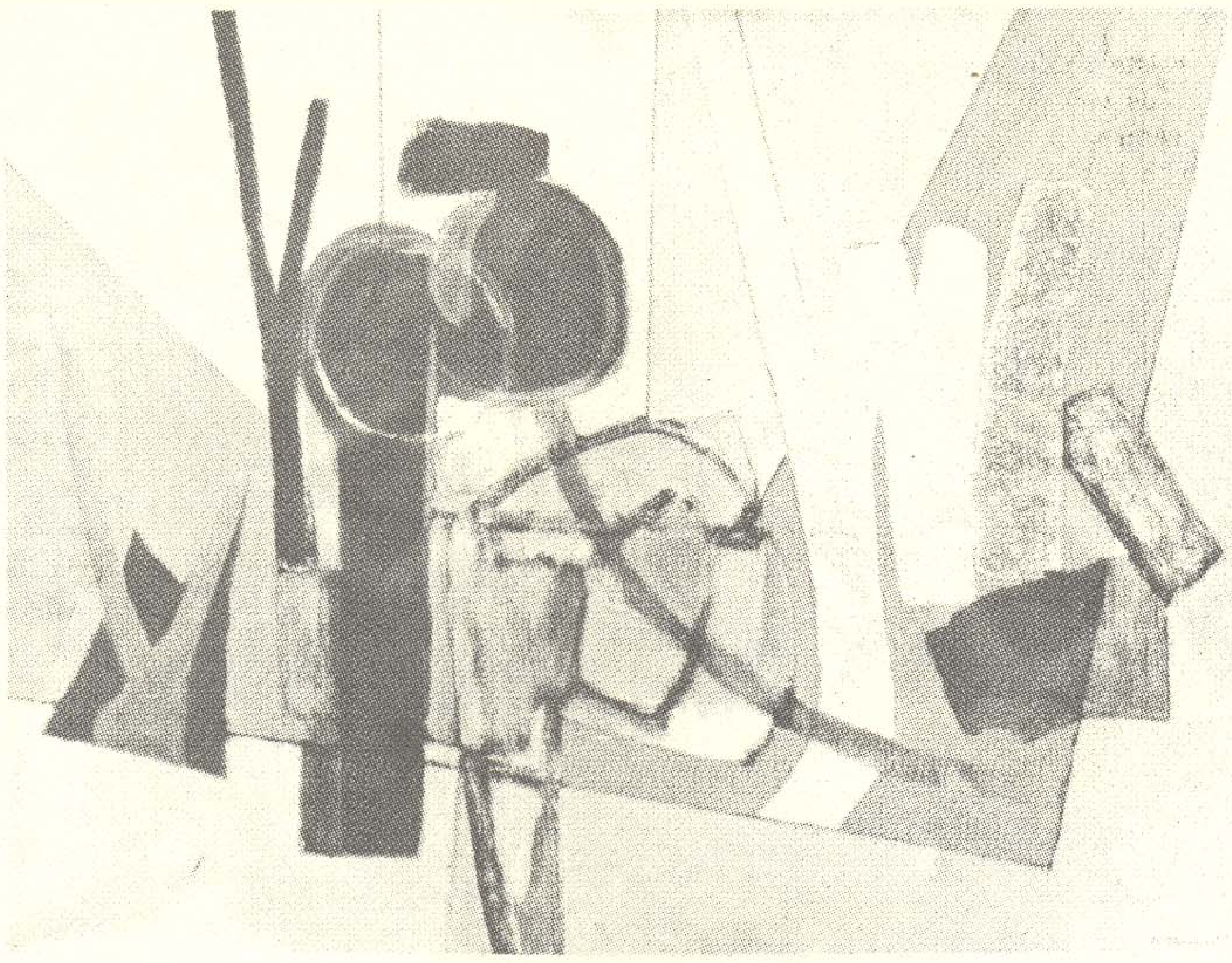
لعناصر موجودة لتقديم الهدف الرئيسي للفنان ، وبالتالي اعادة تنظيم الزخارف والكتابات واللون في شاعرية خاصة ، وضمن الرؤية الجديدة التي تجعل اللوحة قادرة على تلبية الحاجات المختلفة التي يريدها، وتتركز هذه الحاجات في عدة أمور هامة ، لعل اهمها هي ان الفن يمكن ان يعكس شتى الاهداف اذا احسن الفنان توظيف عناصره واعطاها دلالات جديدة ، وحمّل اللون والزخرفة والخط المعاني الجديدة ، التي لا تعتمد على الدلالات المألوفة ، بل ان في اعادة تنظيم اللوحة ما ينفي الصيغ المعتادة ، انها عملية بعث لهذه القيم في لغة خاصة ، وعبر دلالات جديدة مبتكرة ، لنرى كل العناصر تؤدي الغاية المطلوبة .

وهكذا أصبح واضحا ان الكتابة العربية لها أكثر من جانب ويمكن الاستفادة منها فهي مصدر وحي لاكثر من تجربة ، وهي تملك من المفاهيم الفنية ما لا يمكن حصره .

وهكذا انتشر استخدام الكتابة في اللوحات ، والعبارات المختلفة التي بدأت تعكس أكثر من جانب ، ونحن نرى في أعمال فنانينا المعاصرين الآن عدة محاولات مختلفة ، تبدأ من استخدام بعض كلمات ضمن اللوحة المرسومة ، سواء كانت شخصا او زخرفة او كانت موضوعا له أكثر من جانب ، وهذا ما نراه بوضوح تام في أعمال كل من الفنانين (نذير نبعة)و(الياس زيات) و (برهان كركوتلي) .

نذير نبعه

ففي تجارب (نذير نبعة) الجديدة عن (دمشق) التي رمز فيها الى المدينة بامراة تتزين بالحلي ، وبوجه معبر ، قدم لنا بعض كتابات على بعض الاواني التي تحيط بها أو على بعض الاثاث الخشبي التقليدي ، وهكذا اعطى الاطار الذي يساعده على تقديم فكرته ، ولم تكن الكتابة عنده هدفا بحد ذاته لكنه اكتشف ان استخدام بعض الكلمات المعروفة ، تساعد على تحقيق الفكرة ، فهو لا يريد من الكتابة أن تكون موضوعا بحد ذاتها ، بقدر ما يريد لها ان تساعد على تحقيق الهدف، وهو الايحاء بالجو الذي تعيشه المراة التي ترمز للمدينة، وما تملكه هذه المدينة من قيم ، وما تحفل به من عناصر لا يمكن أن تستقيم بدون كتابة ، وذلك لان الخط العربي كان دوما من اهم العناصر التي لجا اليها الانسان العربي ، ليزين بيته وحاجاته وادواته ، ويساعده ذلك على خلق اطار جميل ، وفي نفس الوقت تذكره الكتابات ...ببعض المفاهيم الاخلاقية والسلوكية ، فهو فن... وهو تربية وتهذيب للعين والقلب والعقل معا ، ولا انفصال بين الفن والاخلاق والتربية ، لان الجمال واحد



سلام قولا - محمود حماد .



زخارف من وحي الكتابة - عبد القادر أرناؤوط



اكتب لك رايات الغلبة - الياس زيات



أغاني وكلمات شعبية - برهان كركوتلي .



من وحي التراث الشعبي - برهان كركوتلي .

هو تناسق بين ... قيم فنية وخلقية وسلوكية ، تنسجم معا .

الياس زيات

ونرى الفنان (الياس زيات) يقدم لنا نفس المحاولة في تجاربه المختلفة ، وهو يقدم لنا الاشعار والكلمات المأثورة والعبارات التي تؤكد على المضمون وتخدم الهدف الرئيسي للعمل الفني ، وهو يلح على هذه العبارات ، وما تحمله من معان لتساعده على التعبير ، فهو يرى ان اللوحة ملحمة تجمع المشاهد اليومية من الحياة ، مع العبارات ، والرموز الاسطورية ، وهو يعيد خلقها جميعا لتقدم لوحته التي نراها غنية بالعناصر وتمثل العبارات المكتوبة جزءا هاما فيها في بعض الاحيان ، لكنه لا يلزم نفسه بها ، فهو يستخدمها حين تدعو الحاجة ، ولا نراها في كثير من الاحيان ، انه يربط بين اللوحة والعبارة اذا استخدم الكتابة ، ويرى

أن العمل الفني يمكن أن يستخدم شتى العناصر ، حتى ولو كانت أدبية . لكنه كان قادرا على أن يوظف كل عناصر اللوحة في تركيب عفوي أحيانا ، يحمل اللفة الشخصية التي لاتجارى في قدرتها على التعبير والخلق .

برهان كركوتلي

وقد تتنوع اهمية الكتابة في اللوحة ، وتزداد عند فنانين اخرين ، من امثال ... (برهان كركوتلي) ، فالكلمة المكتوبة في احدى اعماله الهامة مثل (القدس لنا) ... ذات أهمية كبيرة ، لاتقل عن الرسم الذي يقدمه ، وهو يغني لوحته بالكلمات المكتوبة حين يقدم لنا بعض الموضوعات الشعبية ، وهكذا نتوقف عند هذه العبارات ونرى فيها جمالا يغني النص ، ذلك لان هذه العبارات مستوحاة من اقوال الناس البسطاء ، وهو يزيد من استخدام العبارات احيانا ، حتى تساعده على تقديم فكرة أو الايحاء بجو شعبي ، أو بحياته الخاصة ، وما عاينه من تجارب طفولية تتردد في اللوحة ، بحيث نحس بمدى صدقها ، فهو يترك الكلمات تتدفق على اللوحة ولايستطيع منعها من التدفق ، لاحساسه العميق بأهميتها في العمل ، ودورها في تقديم الهدف المطلوب ، من هذه الكلمة البسيطة والصادقة .

فنانون آخرون

واذا انتقلنا الى تجارب اخرى ... على ارتباط بالكتابة فنجد اننا امام عدة محاولات هامة ، بعضها قدم لنا ما هو جدير بالاهتمام ، ويأتي في مقدمة هؤلاء كل من (عيد يعقوبي) و(ناجي عبيد) و(محمد غنوم) و(سعيد نصري) .

عيد يعقوبي

ان تجربة (عيد يعقوبي) من اقدم هذه التجارب واكثرها استمرارا ، وذلك لانه قدم لنا عدة اشكال من الصياغة لعلاقة الكتابة بالعناصر الاولى في اللوحة ، وذلك بعد ان مرّ بمرحلة انطباعية ، وتقليدية .

وهو يلح على الخط المغربي ، ويدخله ضمن صياغة لوحته ، ويعتمد على مايملكه هذا الخط من قدرات تعبيرية خاصة ، لانه اكثر انواع الخطوط تحررا ، ولهذا ينوع اسلوب استخدامه على نحو تسجيلي احيانا او بصياغة تعبيرية ، تارة يملأ اللوحة كلها ، او يكون مع المنظر او الوجه او الموضوع ، وتتحرك الكلمات ضمن اللوحة بصياغة خاصة لها ، لتقدم الموضوعات الشعبية والاجتماعية .

ناجي عبيد

اما (ناجي عبيد) فلتجربته عدة ابعاد ، هي نتيجة لاتقانه قواعد الخط ، ولممارسته له مدة زمنية طويلة ، يقدم الكتابات في لوحته وفق القواعد التقليدية ويربطها بالموضوع بل تتعادل أهمية الكلمات المكتوبة مع الاشكال الزخرفية ، والتصويرية ، وتختلف تجاربه حسب قدرته على الربط بين مايكتبه ويرسمه ويزخرفه ويلونه ، ونحس بأن اكثر التجارب عنده بدائية ، قدمت لنا عبر تسجيلية خاصة ، ولقد توصل الى بعض التجارب الهامة ، التي اكدت على مدى قدرته على معالجة الكتابات في اللوحات .

ان من أهم اعماله ، لوحة (آية كريمة) التي عبر فيها بصياغة متطورة عن كلمات الاية ، وتوصل الى عمل يقرب تجربته من اعمال التجريديين التعبيريين الذين استخدموا الخط في اعمالهم الفنية ، والذين اعتمدوا على الكتابة سواء ماكان منها لاتينيا او كان يابانيا ، وهكذا ازدادت الخطوط حرية على المساحات ، وقدم لنا مايمكن اعتباره قفزة متميزة .

محمد غنوم

ويمكن ان نتوقف عند تجارب (محمد غنوم) التي قدمت لنا ، بشكلا جديدا من استخدام الكتابة في اللوحة بأسلوب شخصي له اكثر من جانب .

فقد حققت تلك التجارب الكثير من النتائج الهامة ، التي توصل اليها والتي يمكن ان نجملها فيما يلي :

أولا : لقد ابتعد (محمد غنوم) في لوحته الحديثة عن التجارب الاولى الزيتية والمائية التي استفاد منها لتقوية تكويناته ، وأعطى الاهمية للكتابات الخطية على الورق الملون بالحبر الابيض والالوان الاخرى ، وقلل من الاهتمام بالخلفية مبرزا الخط والحروف ، التي تتداخل مع بعض الزخارف ، أو حسب حجم الحرف وحركته ليعطي التنوع ، وهو يبرز بعض الكلمات بلون ليؤكد على المعاني (لا يهطل المطر على الفقراء) ... أو كلمة (عرب) ... أو (وطن) ... وهكذا تبرز أهمية كلمة على ماعداها باللون أو بالحجم ... لان هذه الكلمات هي الهدف ، وهو يحول باقي الاشكال الزخرفية المتداخلة مع الحروف لتؤدي القيمة التعبيرية التي تعكس عالمه الداخلي ، او مشاعره تجاه هذه الكلمة الرئيسية ، ويساعد الناظر على استقطاب نظره في الكلمة ، وبعدها يستمتع بما هو أقل اهمية له ، لكنه هام لانه يقدم المعادل الفني ، للاحساس الانساني الذي يشعر به هذا الفنان .

ثانيا : أكثر أعماله الجديدة على صلة بالكتابة العربية بالمعنى التقليدي للكلمة ، وهو يؤكد على اهمية الخط التقليدي ، يعالجه بحرية ويعطيه القيم التشكيلية عبر حركة الخط ، لكن المشاهد يحس بروح الخط موجودة لا تزول ، وبأن هذه الاعمال هي تطوير ، واغناء لتجربة الخط ، دون انفصال عنها ، وهو يطورها شكلا ومضمونا ، حين لا يعتمد على القيم



عيد يعقوبي - تأثر بالخط المغربي .



خط عربي بتشكيل تجريدي - ناجي عبيد .



أرض - محمد غنوم .

الخطية (املاء المساحة وحركة اليد عليها بالاسود على الابيض) وحدها بل يعتمد على العمق والبعد عبر التكرار والتنوع للحرف ، لتأكيد على (الكلمة الهامة) ، وحركة التكرار هذه تعطي للعمل المفاهيم التصويرية المختلفة ، سواء كانت ايقاعا ، او عمقا ، او تداخلا بين قريب وبعيد ، ولهذا فالقيم الفنية القرب (لوحة لتقدم المضمون ،وهكذا تتجدد الاشكال، وهو حين يرفع من اهمية المضامين المختلفة التي تفصله عن الكتابات التقليدية) .

ثالثا : ولعل اهم ما يقدمه (محمد غنوم) في تجاربه الجديدة هو أن يكون التطوير للخط محافظا على روح هذا الخط ، مع اضافة المضمون الجديد له عبر الصياغة الجديدة التي تؤكد على أهمية العبارة التي تضمنها اللوحة والتي تتصل بحياتنا المعاصرة ، مثل (الشهيد ـ الوطن ـ دمشق ـ قاسيون) الخ ذلك من الكلمات التي تكشف عن تجديد للاهداف التي يقدمها لنا عبر كتاباته ... وهو يحافظ على تشابك الكلمات وتداخلها ، مشكلا (الارابسك) أو اللانهائية عبر الخطوط وهو يكشف عن ايقاع لوني وبتكرار الحروف والكلمات ، وتنوع الشكل واللون والحجم ليساعده على تبلور مفهوم جديد للانهائية والفن في اللوحة ، فهو يولد في لوحته (ارابسك) بكل القيم التصويرية ولا يقف عند حدود الخط ، انه في التماثل مع التغيير الجزئي ، وهو في التداخل مع الفنى اللوني للبعيد والقريب ، وهكذا يقدم المضمون الجديد عبر الصياغة المولدة ، التي تقدم لنا روح الخط بمضمون جديد ، وتجديد يحافظ على هذه الروح التي تربطه صميميا بالتجربة العريقة لخطنا العربي على مختلف **اشكاله وانواعه .**



سعيد نصري - تكوين مثمن

سعيد نصري

اما (سعيد نصري) فهو يقدم لنا شكلا منظما لعلاقات ممكنة بين الخط والزخرفة واللون ، وما تقدمه هذه الصلة الوثيقة بين هذه العناصر من نتائج، اذا أحسن الفنان دراسة الاحتمالات الممكنة على ضوء المفاهيم الحديثة للفن التشكيلي .

لكن ماهي الحلول التي قدمها للعلاقة بين هذه العناصر ، وكيف توصل الى النتائج الخاصة به ؟

لابد لنا من ان نتحدث عن عدة جوانب في التجربة حتى نستطيع توضيح أهداف الفنان :

أولا : السكون والحركة : ان بامكان المشاهد أن يرى لوحة ساكنة ، زخارف وكتابات لا تتقاطع بل تتوازن على سطح واحد ، الشكل الزخرفي الذي يحتوي على الكتابة ، قد قدم لنا المتانة والاستقرار ، ويمكن تنويع هذه العلاقة عن طريق حركة الزخرفة ، وحركة الخط ، وتأثير الضوء على الزخرفة ويساعده اللون على تحقيق هذه الحركة ، وعن طريق العلاقة بين الكتابة والزخرفة نرى سكون الكلام وحركة الزخرفة ، أو العكس ... حركة الكلمات ضمن سكون الزخارف وهكذا تتعدد اشكال التكوينات المستخدمة.

ثانيا : ان الحركة التي نراها ، تمكننا من تحريك السطح بالضوء الذي يلعب دورا كبيرا ، فهو يساعد على التحريك مثله مثل الخط الذي نتابعه من البداية حتى النهاية ، وهكذا نرى الضوء يتحرك ضمن الفراغات والاشكال الهندسية ليلعب دورا هاما يوحي بالعمق ، ويساعده اللون المتبدل الذي يقدم عمقا جديدا للعمل .

ثالثا : لا تنفصل الكلمة المكتوبة على اللوحة عن المعنى الذي تعطيه لهذه الكتابات ، بل ان هذه المعاني تأخذ اهمية كبيرة ، لانه يحرك المساحة ويملأها ، ويترك الفراغات ويقدم الشرح أو يعمقه ، يزخرف ، ويقدم الترابط الضروري بين الكلمة والزخرفة واللون.

وهكذا نرى لوحة(هيروشيما) ممزقة على مساحة ملونة لا ترابط فيها ، وعبارة أخرى اخذها عن الشاعر (المتنبي) رسم فيها الحصان ، وعبر بها عن المعنى المحدد الذي يقدمه بيت الشعر العربي القديم .

ان تجربة (سعيد نصري) ، منهجية في تناولها لعلاقة الكتابة ، بالزخرفة والمعاني ، توصلنا الى آلاف الاحتمالات الممكنة ، ولهذا فهي تعكس وجها جديدا خاصا لارتباط الخط بالفن التشكيلي المعاصر .

٤

لمحة عن تطوّر الخط العربيّ وأهميّته الفنيّة

إعداد: مها القراص

لقد اختلف العلماء والمؤرخون حول أصل الخط العربي هناك من قال بأن أصل هذا الخط يرجع الى آدم عليه السلام، أو ادريس، أو اسماعيل بن ابراهيم، او ثلاثة نفر من طي هم « مرامر بن مره » و « أسلم بن سدره » ، « وعامر بن جدره » .

ومنهم من قال بأن القلم العربي قد اشتق من المسند الحميري ، وحتى انهم اطلقوا على هذا الخط اسم « الجزم » لانه جزم أو اقتطع من الخط الحميري، وهذا هو رأي (ابن خلدون) الذي يقول :

- « ان الخط العربي الجنوبي كان بالغا مبلغه من الاحكام والاتقان والجودة في دولة التتابعة ، لما بلغت من الحضارة والترف وهو المسمى الخط الحميري ، وانتقل الى الحيرة ، ولقنه أهل الطائف وقريش » .

لكن ليس هناك من يرى بين العلماء المحدثين بأن الخط العربي يرجع الى هذه المصادر ، وبرهانهم هو أن النظريات السالفة لا تستند الى مصدر علمي موثوق به ، وأن الخط الحميري المعروف يكتب بأحرف منفصلة غير متصلة ، وتختلف هذه في اشكالها ... اختلافا كبيرا عن الحروف العربية ، فليس هناك تشابه الا في حرف (الراء) ، وان الخط الحميري يبدأ احيانا من اليسار الى اليمين ، بالاضافة الى الكتابة من اليمين واليسار وذهب بعض المستشرقين الى اعتبار الخط العربي قد اشتق عن الخط السيرياني ، وذلك لتشابه بعض الحروف ، مثل (الراء) و (الواو) و (الالف) و (الدال) التي لا ترتبط بمن بعدها ، وكذلك الباء والجيم والدال والكاف واللام والنون والعين والفاء والصاد . لكن من الواضح ان الكتابة السيريانية تتشابه مع الخط العربي ، لانحدار كلا الخطين من أصل واحد ، وذلك للاختلافات الكبيرة جدا ، بين معظم الحروف العربية والسيريانية .

لهذا وجد العلماء المحدثون ضالتهم المنشودة في القلم (النبطي) وهو القلم المنحدر عن القلم الآرامي .

وان الاسباب التي دفعت علماء [الساميات] الى الجزم بأن النبط اعتمدوا على قلمهم ، أساسا على القلم الآرامي ، ويرجع ذلك الى شكل الحروف ، فمثلا نلاحظ ان شكل الحروف وعددها تتشابه ، وكذلك طريقة الفصل والقطع بين الاحرف وترتيبها الابجدي ، قد اعتمدت على الخط الآرامي .

وقد قام الانباط باجراء بعض التعديلات على الخط الآرامي وكان لهم الفضل في نقله الى العرب، نظرا لعلاقاتهم الوثيقة التجارية مع الجزيرة العربية .



من أقدم الخطوط - الكوفي القديم .

وقد ظهرت الدراسات العلمية للحروف العربية في فترة ما قبل الاسلام ، أن غالبيتها قد حافظت على اشكالها التي كانت قيد الاستعمال في القلم النبطي المتأخر ، مثل : (الباء) و (الجيم) و (الحاء) و (الخاء) و (اللام) و (النون) و (الطاء) و (الياء) و (اللام الف) ، ومنها اتجه الى التبسيط مثل الالف والواو والكاف والعين والقاف والفاء ، وان اشكال جديدة قد استنبطت مثل : (الهاء) و (الدال) و (الميم) و (السين) و (الشين) و (الراء) و (التاء) .

وقلد العرب النبط في حذف حرف الالف من بين بعض الاسماء والاعلام واحتفظوا بنفس عدد الحروف النبطية ، ونفس تركيبها الابجدي .

ويمكن اعتبار ظاهرة جمع القرآن الكريم في عهد الخليفة عثمان بن عفان بالخط الكوفي حادثة ذات اهمية مزدوجة الدلالة من حيث نشوء ظاهرة الكتاب اولا وثانيا من حيث نشوء ظاهرة الخط الاسلوبي (الخط اللين) .

واثر هذه المبادرة الهامة انطلقت ظاهرة اخرى ، وامتدت وهي الاهتمام المتزايد بتدوين القرآن الكريم ، مما أعطى الفرصة أمام الخطاطين ، لتنويع واغناء طرق الكتابة ، مما جعل الخط أسلوبا ، ومع انتشار الحضارة العربية الاسلامية ، في بلاد عديدة تنوعت الصيغ في الخط العربي . واندرجت ضمن مدارس ومذاهب لها الوانها المحلية .

وعلى الرغم من أن الخط النسخي كان معروفا قبل الاسلام ، ومن المؤكد ، أنه استعمل لكتابة المعلقات في الاسواق الادبية الجاهلية ، وفيه يمكننا من أن نجد الشكل الاول لتبلور الخط العربي في ممارسة فنية ، والمواصفات الاسلوبية .

وهكذا يمكن اعتبار الخط العربي هو الوليد الاول والاغنى للحضارة العربية ، من دون أن يدين بالكثير للفنون السابقة على الاسلام ، فمرحلة الخط بعد انتشار الاسلام اصبحت عبارة عن ممارسة فنية كاملة ، على اعتبار ان الخط العربي هو المقابل العربي لمكانة الصورة ، ومحاكاته الكائنات البشرية عبر التعبير الفني والتصويري خاصة .

وقد دخل الخط العربي ، في أروع اشكاله ، دخل في زخرفة كل المجالات من كتب ومخطوطات وقرآن كريم ، وقباب ومساجد وواجهات .

ولقد اشتهر (الخط الكوفي) في البداية ، وتطور هذا الخط حتى بلغت اسماء انواعه اثنى عشر نوعا ،

ونجد في مخطوطات القرآن الكريم المكتوبة بالكوفي في القرن الثامن وحتى القرن الحادي عشر بدايات هذه الزخارف البديعة ، الذي ستزدهر فيما بعد بأشكال رائعة في القرنين الرابع عشر والخامس عشر .

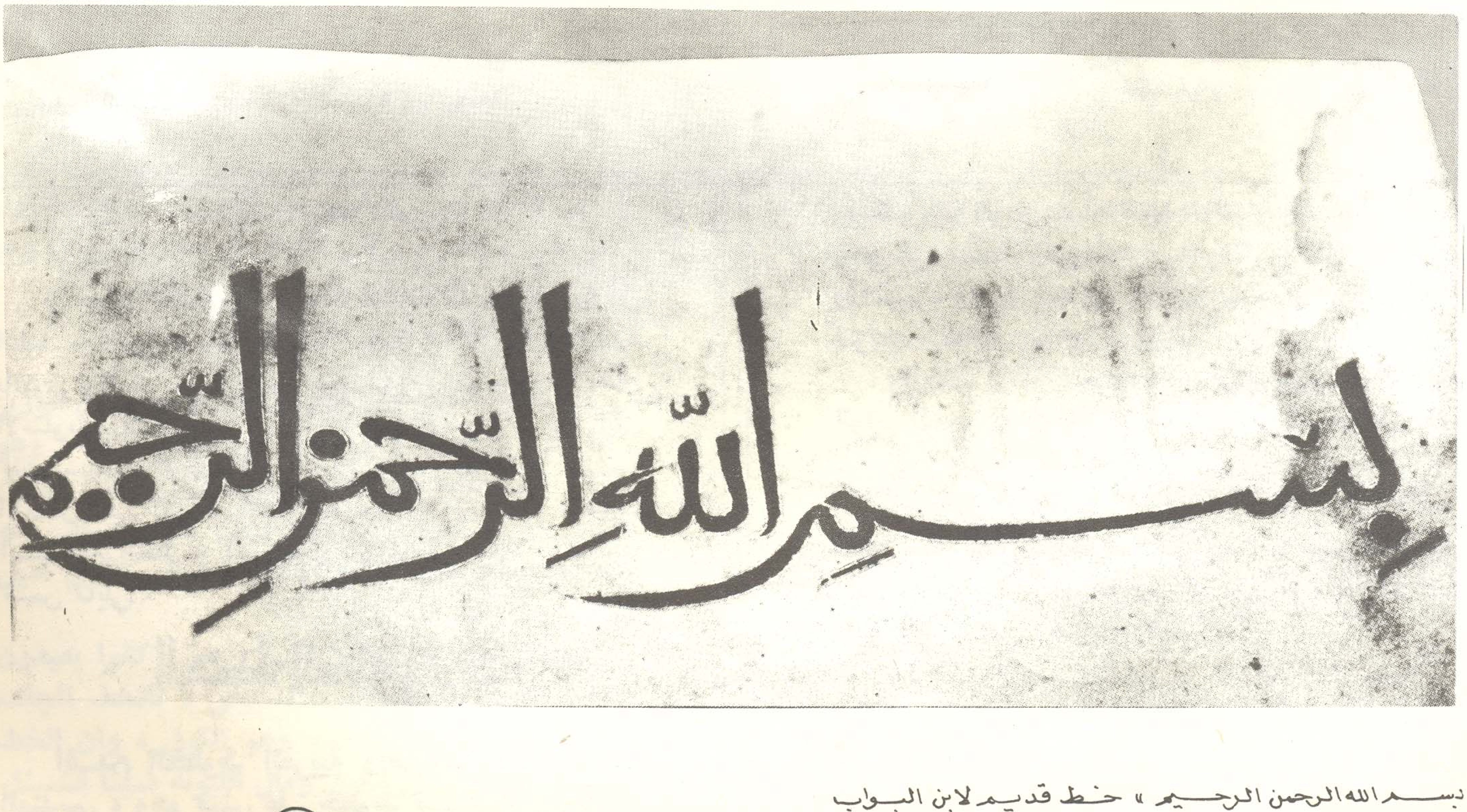
ولقد كان الخطاط (ابن مقلة) هو أو لمن وضع للخط العربي قواعد هندسية ، وذلك في رسالة في على الخط والقلم ، وجدت نسخة منها في (دار الكتاب بالقاهرة) ، وتحوي هذه الرسالة على عشر صفحات يتكلم فيها عن (الحبر) و (القصبة) ، ويتكلم عن طريقة هندسية لخط الحروف ، أساسها الالف ، ويخط هذا الحرف ، ثم ترسم دائرة حوله ، وكمثال على ذلك ان الراء تشغل حيزا يعادل ربع الدائرة والباء تكون بطول قطر الدائرة الافقي وهكذا .

وهذه الطريقة تعطي الخطاط حرية الحركة والابداع للاشكال ضمن قواعد الخط ، مع التقيد بنسبة السطوح فقط ، أي أن حجم الراء مثلا سيكون دائما ومهما تكرر بنسبة ربع محيط الدائرة ، ولكن كل حرف ،انما هو شكل معماري فيه عشرات الحركات الداخلية ، وتبقى كل هذه الفوارق الدقيقة للخطاط في ابتكارها .

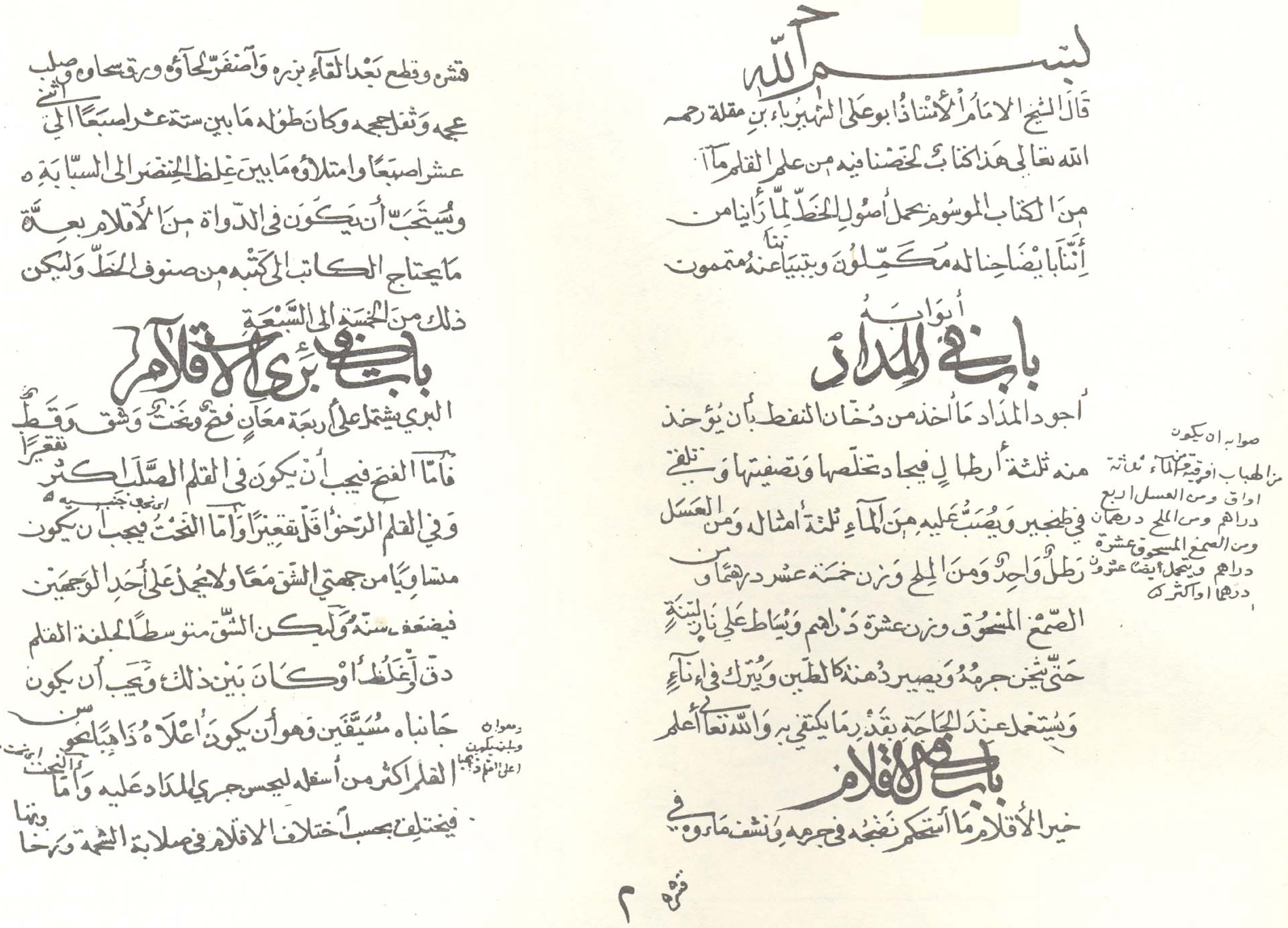
وقد توفي (ابن مقلة) في القرن العاشر ، ولم يكن يعرف قياس الحرف بالنقاط كما فعل ذلك (علي بن البواب)فهو الذي استطاع أن يكيف جميع الحروف لتطابق النقاط ، لقد تحولت النقطة الى وحدة قياس، والنقطة هي عملية جرة قصيرة للقصبة على الورقة ، فالنقطة مربعة أحيانا وقد تكون نصف مربعة في الخط الرقعي ، أو دائرية في بعض الخطوط الكوفية .

ومن الواضح ان لكل قياسه الخاص ضمن اسلوبه ، أي لكل أسلوب قياسات محددة للحرف نفسه عبر كل الاساليب انما يختلف من اسلوب لآخر ، وان تكن هذه القياسات ضرورية للتعلم في البداية ، ولكن الخطاط الماهر يتجاوزها فيما بعد ليبتكر حروفا تتخطى هذه القواعد .

وقد كان الخط العربي ، خاليا من الحركات والاعجام ، أي التنقيط لعدم حاجتهم اليه ، لفصاحتهم الفطرية ، ولكن الخوف من التحريف لتعدد امكانية القراءة، فتطلب ذلك تبسيط الكتابة للوصول الى اللفظ الصحيح ، وينسب الى (أبي الاسود الدؤلي) وضع النقاط الحمراء لتأدية الفتحة في أعلى الحروف والكسرة في أسفله والضمة عليه وللتنوين نقطتان ثم تبعه اصلاح قام به (نصر بن عاصم) و (يحيى بن يعمر) تلميذي أبي الاسود اللذين وضعا نقاط الحروف التي نعرفها اليوم .



« بسم الله الرحمن الرحيم » خط قديم لابن البواب


بسم الله
قال الشيخ الامام الاستاذ ابو علي الشهير با بن مقلة رحمه
الله تعالى هذا كتاب لخصنا فيه من علم القلم ما
من الكتاب الموسوم بجمل اصول الخط لما رأينا من
اننا بايضاحنا له مكملون وبتبيانه متممون
باب في المداد
اجود المداد ما اخذ من دخان النفط بان يؤخذ
منه ثلثة ارطال فيجاد تخليصها وتصفيتها وتلقى
في طنجير ويصب عليه من الماء ثلثة امثاله ومن العسل
رطل واحد ومن الملح وزن خمسة عشر درهما ومن
الصمغ المسحوق وزن عشرة دراهم ويساط على نار لينة
حتى يثخن جرمه ويصير دهنا كالطين ويترك في اناء
ويستعمل عند الحاجة بقدر ما يكفي به والله تعالى اعلم
باب في الاقلام
خير الاقلام ما استحكم نضجه في جرمه ونشف ماؤه في

٢

قشره وقطع بعد القاء بزره واصفر لحاؤه ورق شحمه وصلب
عجه وثقل حجمه وكان طوله ما بين ستة عشر اصبعا الى
عشر اصبعا وامتلاؤه ما بين غلظ الخنصر الى السبابة
ويستحب ان يكون في الدواة من الاقلام بعدة
ما يحتاج الكاتب الى كتبه من صنوف الخط وليكن
ذلك من الخمسة الى السبعة
باب في بري الاقلام
البري يشتمل على اربعة معان فتح ونحت وشق وقط
فاما الفتح فيجب ان يكون في القلم الصلب اكثر
وفي القلم الرخو اقل تقعيرا واما النحت فيجب ان يكون
متساويا من جهتي الشق معا ولا يحيف على احد الوجهين
فيضعف سنه وليكن الشق متوسطا لجلفة القلم
دق او غلظ او كان بين ذلك ويجب ان يكون
جانباه مستقيمين وهو ان يكون اعلاه ذاهبا
القلم اكثر من اسفله ليحسن جري المداد عليه واما
فيختلف بحسب اختلاف الاقلام في صلابة الشحمة ورخا

٣

صفحتان من رسالة ابن مقلة في الخط

اساليب الخط العربي

في بداية الاسلام ، كانت الكتابة على أسلوبين من الخط ، الاول ، ذو خطوط حادة وسمي فيما بعد بالكوفي والآخر مرن سمي بالنسخي ، وأعطى هذان الاسلوبان فيما بعد كل الاساليب الاخرى ، أما الآن فان اساليب الخط العربي يصعب حصرها ، لكثرة الاقطار التي انتقلت الكتابة اليها ، وتعدد اهداف استخدام الخط ، لكن يمكن أن نحصر هذه الاساليب ضمن مايلي :

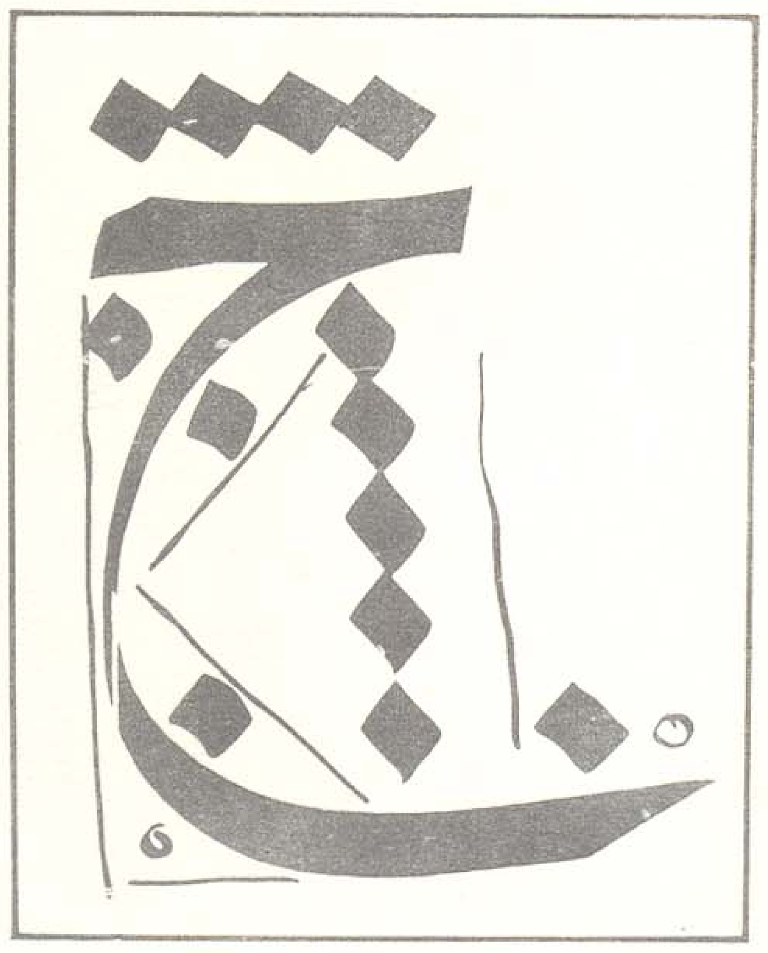
الخط الكوفي

اقدم الخطوط العربية واقربها الى الشكل الهندسي ، وهو مبني على خطوط مستقيمة ، وبزوايا حادة ، وله انواع عديدة منها ، الكوفي البسيط الجاف، وهو غير منقط وغير محرك ، والكوفي المنقط والمزهّر والمشيّر، وتبرز فيه النزعة التزيينية، وكثر استخدامه لتزيين العمارة ، وهو كذلك غير محرك .

وللخط الكوفي قواعد تضبط نسب طول وعرض انواع الحروف ، كما ان له قواعد تضبط المسافات بين الحروف والكلمات .

ومن انواع الخط الكوفي ... كوفي المصاحف ، ومنه كوفي المباني وهذا الاخير يختلف حسب الزمن ، ومن بلد لآخر ، وقد تطورت اشكال حروفه تبعا لرغبة الخطاطين لتطوير اشكال الحروف .

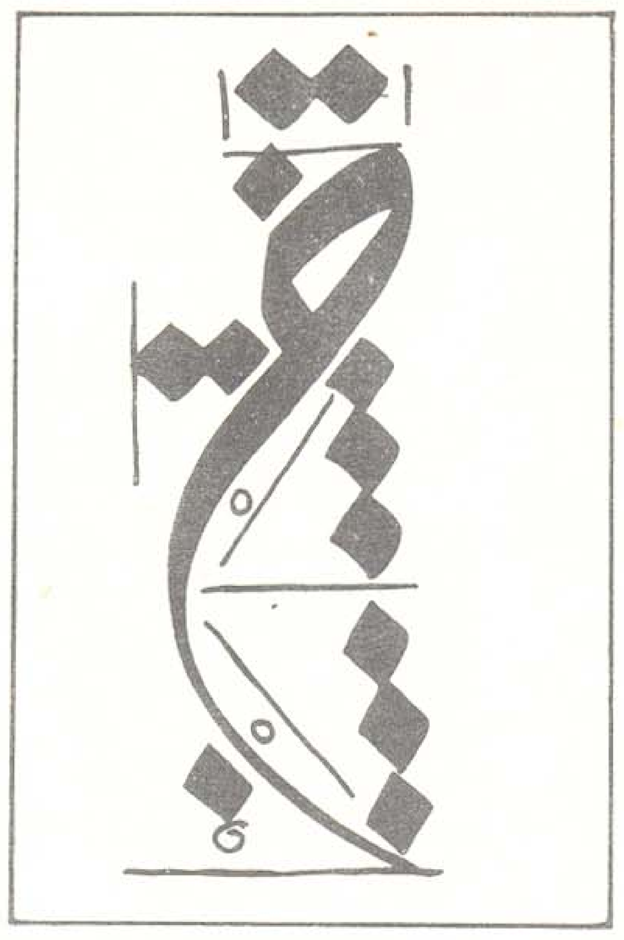
وان من الامور المسلم بها أن الكتابات بشكل عام تتميز اما باليبوسة ، أو الليونة ، ولم تخرج الكتابة العربية عن ذلك ، ذلك لان الخط قد كان في البداية كوفيا يابسا ، لكنه لم يلبث أن مال لليونة ، نتيجة



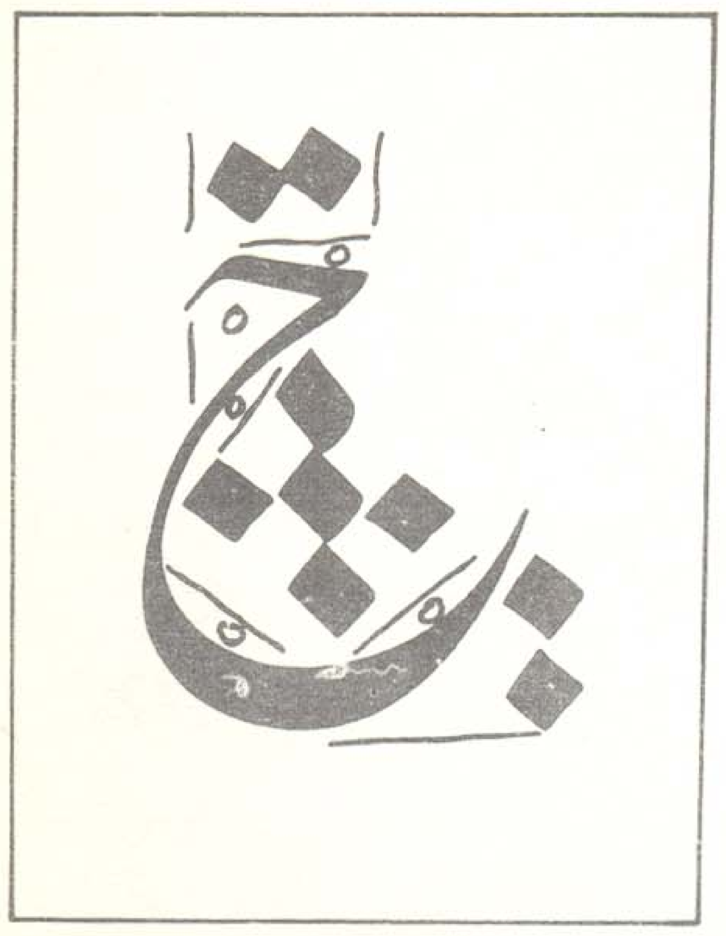
حاء نسخي



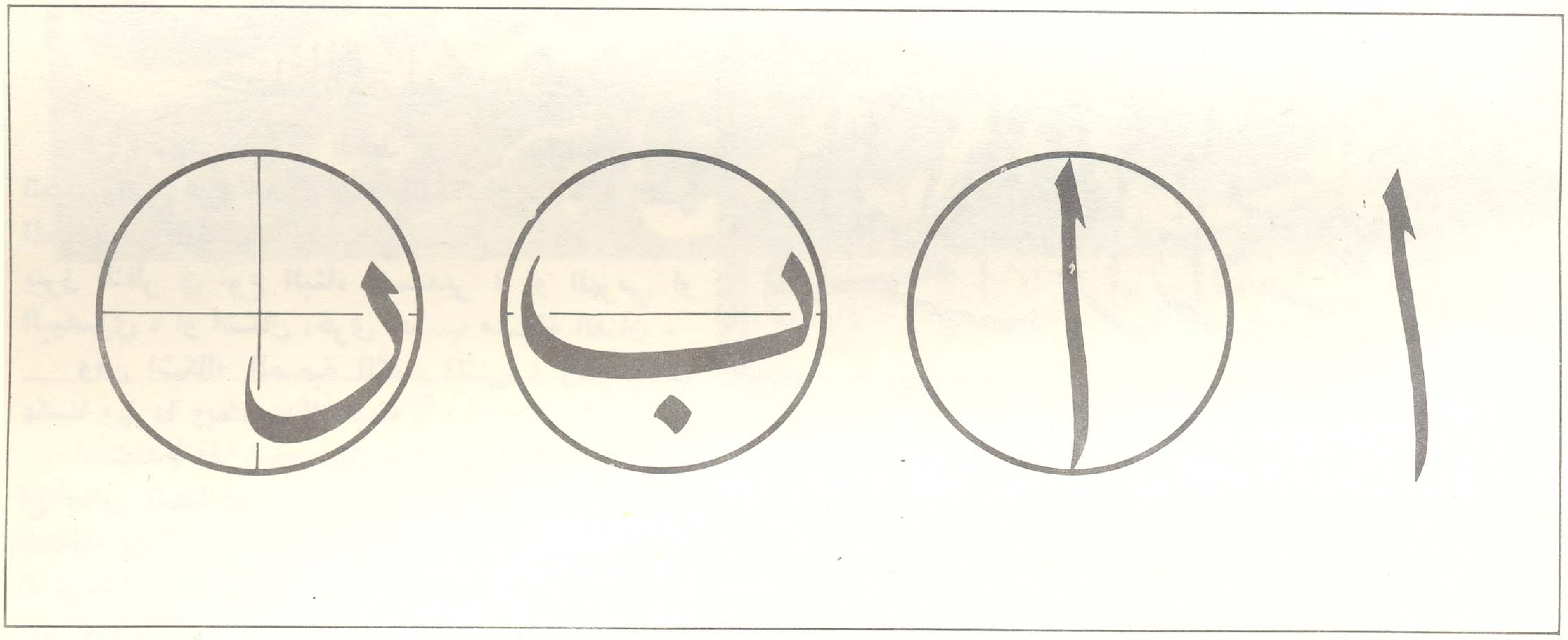
حاء رقعة



حاء ديواني



حاء فارسي



في الأعلى: القياس بالنقطة - في الاسفل: القياس بالدائرة .

الحاجة لسرعة الكتابة ، وخاصة في المراسلات والعقود أو غيرها من الكتابات التي تتطلب العناية بل السرعة، ولهذا اخذت الليونة طريقها الى حروف كانت اكثر يبوسة ، وغني عن البيان ان ذلك قد تم بشكل عفوي .

والواقع ان ظاهرة الليونة المتأتية عن السرعة ، تتصف بها الكثير من الخطوط ... ومن المعتقد ان في عصر الرسالة المحمدية ، ازدادت ليونة نتيجة الحاجة الى السرعة ، والحاجة الى المراسلات والعقود وغير ذلك .

وان هذه الليونة التي خضعت لها الخطوط هي البادرة الاولى في التحول عن (الكوفي) الى (النسخي) . ويذكر القلقشندي في (صبح الاعشي) :

ـ « ان تفرد [أبو عبد الله] بالنسخ والوزير [أبو علي] بالدرج وكان الكمال في ذلك للوزير ، وهو الذي هندس الحروف وأجاد تحريرها » .

ويذكر القلقشندي أيضا :

ـ « ان الكثير من كتاب زماننا يزعمون أن الوزير [أبا علي بن مقلة] هو اول من ابتدع ذلك ، وهو غلط ، فاننا نجد من الكتب بخط الاولين قبل المائتين ماليس على صورة (الكوفي) ، بل تغير عنه الى نحو هذه الاوضاع المستقرة وإن كان هو الى الكوفي أميل لقربه ممن نقله عنه » .

وهذا يعني أن كتاب النبي (ص) كانوا يعيدون كتابة ماكتبوه بالخط اللين النسخي ، بالخط الجاف ذات الطبيعة الرسمية ... وهو الكوفي ، وان الخط النسخي عن ولد عن الكوفي ومال الليونة شيئا فشيئا.

خطُّ النسخ أو خطُّ المصاحف

نشأ هذا الخط من ضرورة التعامل اليومي ، ومن ميزاته الليونة واستدارته وطواعيته ليد الخطاط ، ويلعب هذا الخط البسيط الواضح دور الحروف الصغيرة نسبة للكبيرة التي هي (الثلث) ، وقد استخدم في المصاحف والكتب ، وقد أمكن تطويع هذا الخط لمكائن الطباعة ، وهو الاكثر سهولة للمبتدئين من الخطاطين .

واول من وضع قواعده واشتق حروفه هو الخطاط (ابن مقلة) .

خطُّ الثلث

من أصعب اشكال الخط ، ومن ميزاته تداخل الحروف وملء الفراغات بالتشكيل ، أما النص المخطوط فيضمه شكل عام أو تكوين ، يبرز للنظر في نوع البناء المستدير ، أو الهرمي أو البيضوي ، أو أشكال اخرى حسب مشيئة الفنان .

ومن اشكاله الصعبة الثلث المثنى ، وهو يكتب عكسا وطردا ويخضع للتنقيط .

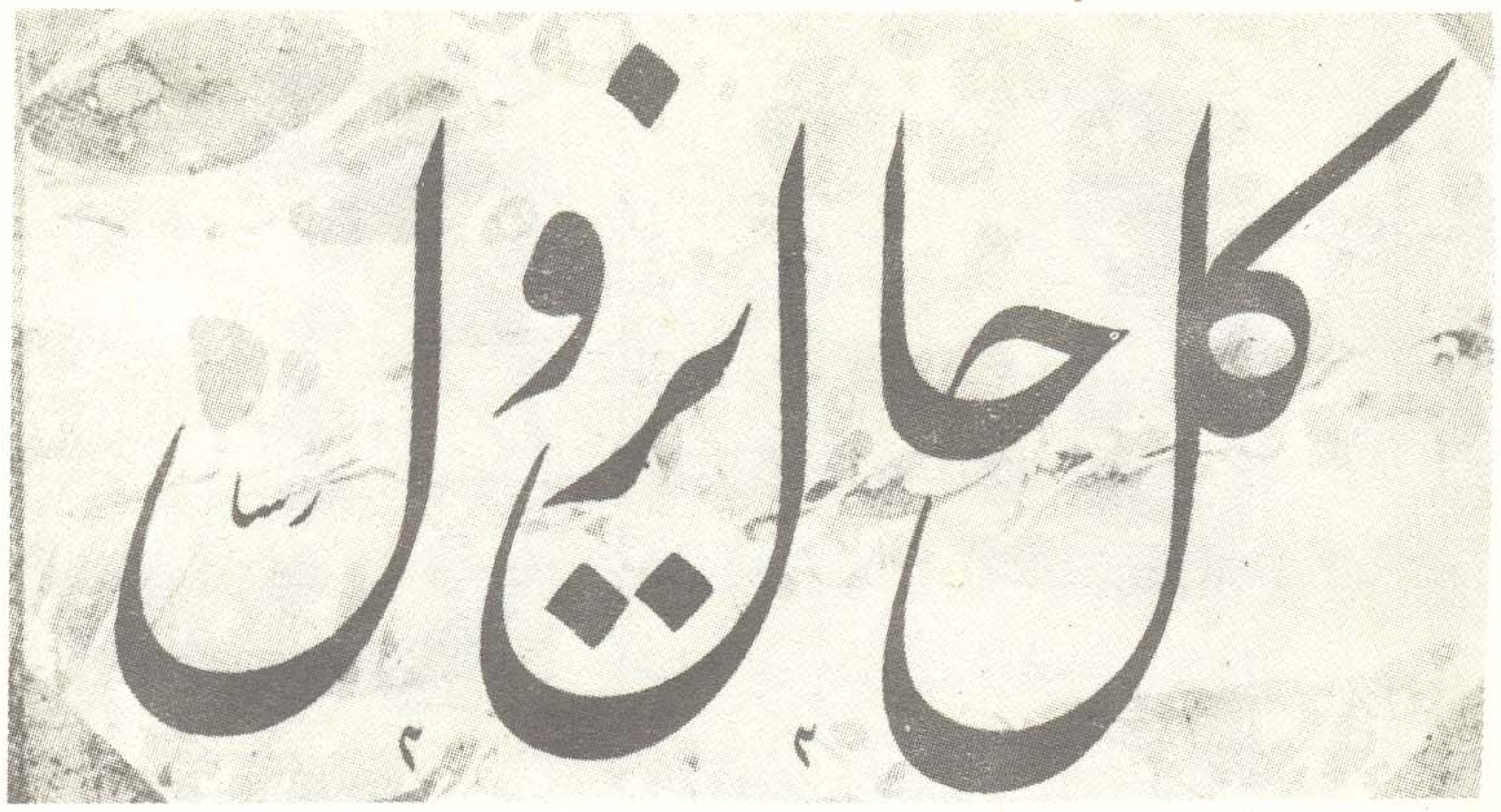
استخدم هذا الخط بكثرة في المباني الدينية ، وقد لمع بعض الخطاطين الشهيرين الذين كتبوا العبارات المختلفة بهذا الخط ، ومنهم الخطاط الشهير (رسا) الذي عاش بدمشق في بداية هذا القرن ، وكتب العديد من العبارات ، وقد ابدع فيه أيضا الخطاط الشهير (بدوي الديراني) و (حامد الآمدي) و (الشحات) وغيرهم كثيرون .

وفي الحقيقة ان اكثر ابداعات الخط العربي المعاصر قد كتب بهذا الخط ، لقدرة الخطاط على التصرف به ، وامكانات التداخل ، والتشكيل وملاءمته لكتابة الكثير من الكلمات المأثورة ... والحكم المختلفة.

الخط الديواني

هو من الخطوط المستديرة المبنية على اللف في شكل الحرف ويهتم الخطاط بضبط قاعدته على السطرين الاسفل والاعلى ، وملء الفراغات حسب حسه الفني .

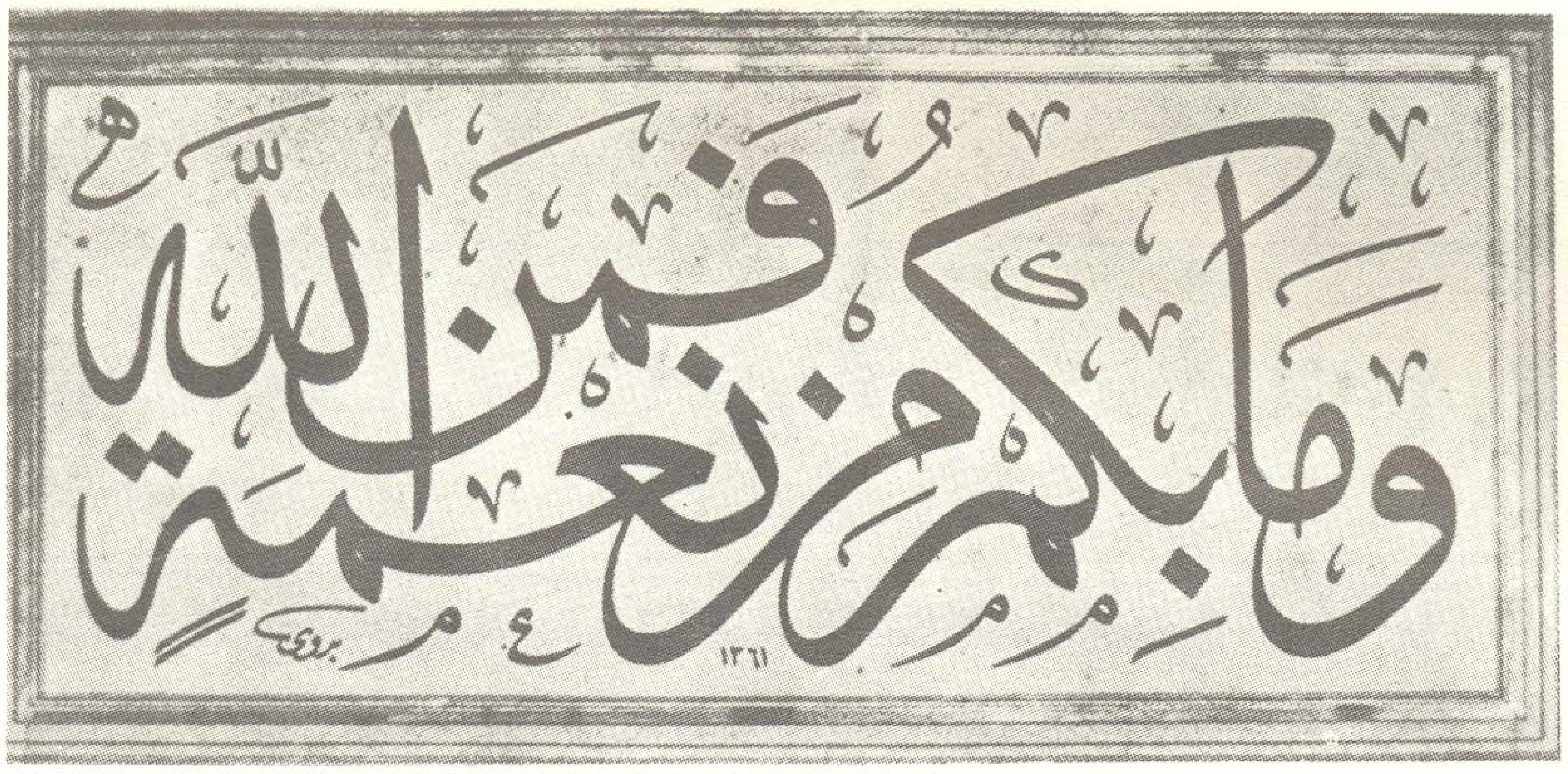
وقد ابتكره العثمانيون للمراسيم والرسائل الموجهة للدول الاجنبية وتكتب به الشهادات الرسمية والخطوط التزيينية ... ومن أنواعه ، الديواني الجلي (خط كبير) وفيه تتشابه الخطوط ويكون ضبط قاعدته على السطرين الاعلى والاسفل ، وهو مليء بالتشكيل .



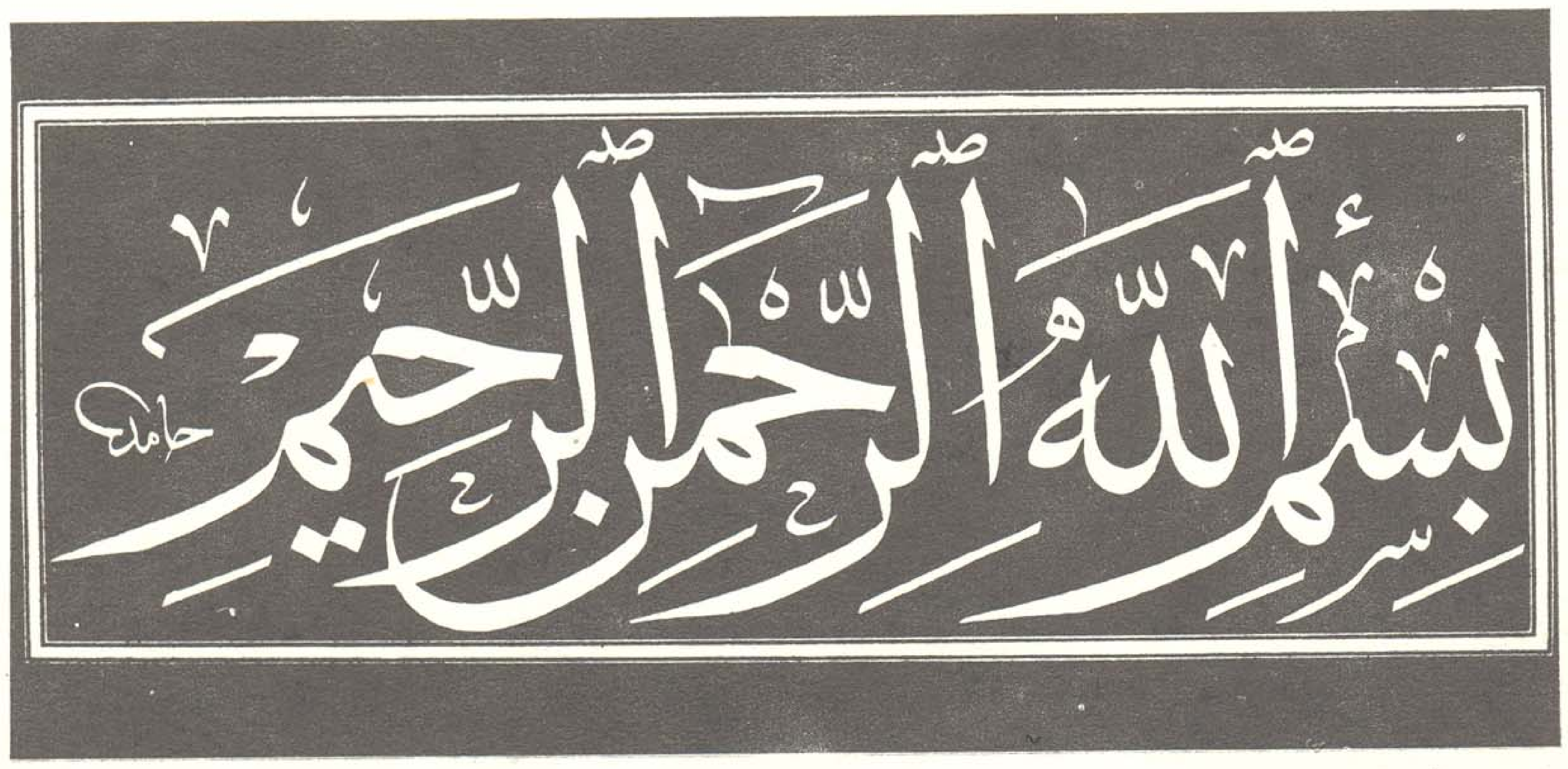
خط فارسي للخطاط الشهير « رسا »



من الاعمال الهامة للخطاط بدوي الديراني



عمل آخر في الثلث للخطاط بدوي



حامد الآمدي : أحد اهم الخطاطين الأتراك .



محمود السحات من الخطاطين الكبار المعاصرين .

خط التعليق (الفارسي)

ولد هذا الخط في ايران ويكثر استعماله هناك ، ويمتاز بالرشاقة والميل من اليمين الى اليسار بشكل خفيف ، فيه استدرات كثيرة ويتوزع بين مد في بعض الحروف وتجمعات غيرها ، لتخفيف الرتابة عن النظر .

الخط المغربي

انتشر في المغرب العربي ، وقد استخدم في الاندلس ، وهو مشتق من الكوفي القديم ، ويختلف شكلا من خطاط لآخر ، حيث لا توجد له قواعد دقيقة ، فيرسم الخطاط حروفه كما شاء وبحرية تامة، وتوجد منه مخطوطات رائعة تمثل الصيغ الفنية المتحررة اكثر من غيرها ضمن التراث العربي ، وقد أحب الفنانون التشكيليون المعاصرون هذا النوع من الخط واستخدموه في لوحاتهم بكثرة ، لقدرتهم على التعبيرية بحرية .

خط الرقعة

ابتكر خط الرقعة للكتابة في الدوائر الرسمية وتكتب الآن به عناوين الصحف والاعلانات بشكل رئيسي .. وقد أتى اسمه من الرقعة وهي الورقة الصغيرة ، وتمتاز بالسهولة التي تعتمد على الخط المستقيم والقوس والدائرة ، بعيدا عن التعقيد وهو واضح جدا .

وان المتفحص للخط العربي ، وجماليته يستطيع أن يجد في بعض الخطوط قوة تعبيرية ، توحي بما هو أبعد من الكلمات ، وتعطي أحاسيس مختلفة ، لمجرد النظر اليها ، وأحيانا تستدعي صورا مختلفة نعرفها، فالالف في خط الثلث تبدو كسيف مستل ، والعين كمنقار صقر دقيق وقوي .

وكما نرى الحروف الصلبة المتينة والقوية التي تعكس شخصية وثقة الخطاط بفنه ومهارته ، نجد بعضها ضعيفة واهنة ، وكأنها خطوط رقيقة لا تثير المشاعر ، ولا تعطينا أي شيء .

لهذا فالخط العربي له أسراره وابعاده ، التي يدركها الفنان الاصيل ، بواسطة التعبير الخطي يعكس الخطاط أحاسيسه الداخلية ، ويسكبها في الحرف ، ولا يعتبر انجاز الخط بمهارة يعطي القوة ومدها ، فالخطاط المتمكن يكون كالفنان التعبيري .. يحرر طاقاته الانفعالية داخل الحرف .

وقد لعبت الخطوط دورا هاما في الحضارة العربية حين انتشرت في البيوت وعلى الجدران فشملت كل مظاهر الحياة ، ولعب نفس دور اللوحة الفنية في الحضارة الغربية ، وخصوصا حين دخلت الحياة الحديثة ، في بداية القرن العشرين ، فنادرا ما نرى بيتا أو مكانا لانراه مزينا بعبارة هامة لخطاط شهير .

لمحة عن أشهر الخطاطين

ان رشاقة الخط العربي ، واكتساب الاحرف



هاشم البغدادي - خطاط كبير معاصر .



الخطاط محمد شفيق - خط ثلث .



محمد عبد العزيز الرفاعي - خط ثلث .

أشكالا متعددة ، باتصالها مع بعضها ، ولاسيماامكانية كتابة عبارة واحدة باشكال مختلفة ، ترك بابالتجديد مفتوحا ، وكذلك الوصول الى التعبير عن كل أمور الحياة المختلفة ، حتى أن (بيكاسو) قال مرة :

ـ « ان أقصى نقطة وصلت اليها فيفنالتصوير ، وجدت الخط الاسلامي ، قد سبقني اليها منذ أمد بعيد » .

وفي العربية يقال : (خير الخط ما قرىء) .

والواقع أن هذا المفهوم قد تطور منذ العصور الاولى وانقلب الى (فن مستقل) ، ولاسيما على يد (بن مقلة) في القرن العاشر وابن البواب (القرن الحادي عشر) وظهر تأثير (ابن البواب) على الاقطار المختلفة التي اتبعت قواعده .

وقد لمع اسم كل (قطبه المحرر) الذي أوجد خط [الطومار] في أواخر الدولة الاموية ، والخطاط (الضحاك بن عجلان) الذي عاصر الدولتين الاموية والعباسية ونبغ في أيام (أبي العباس السفاح) ، والخطاط (خالد بن هياج) وكان كاتب (الوليد بن عبد الملك) وكتب المصاحف .

وقد ظهر الخطاط الشهير (ياقوب المستعصي) المتوفي في عام (١٢٩٩) وهو من بلدة (أماسيا) ، ولقد كتب على طريقة (ابن البواب) ، ولازمالمتنبي وتعلق به ، وكتب عدة مصاحف هامة .

وقد قال في الخط :

ـ « الخط هندسة روحانية ظهرت بآلة جسمانية ان جودت قلمك ، جودت خطك ، وان أهملت قلمك ، أهملت خطك » .

وهو الذي وضع انواع الخط الستة المعروفة وضبط قواعدها كلها وهي « الثلث ـ النسخ ـ المحقق ـ الريحاني ـ التوقيع ـ الرقعة » .

ومضى أكثر من قرنين ، قبل أن يظهر خطاط شهير وهو الشيخ حمد الله (١٤٢٩ ـ ١٥٢٠) وسار هذا على أسلوب (ياقوت المستعصمي) باديء الامر، بشكل تام وكامل ، الا أنه بناء على توصية السلطان (بايزيد الثاني) ، نجح في استنباط أساليب جديدة مستعينا بذوقه الرائع ، وحين نجح انتهى دور خلفه (ياقوت) .

وحاول (أحمد قره حصاري) أن يعيد أسلوب ياقوت أيام سليمان القانوني ، لكنه فشل ، ولم ينجح قره حصاري الا في (الخط الحلبي) .

وقد اشرق اسم استاذ كبير هو الخطاط (عثمان) ... (١٦٤٢ ـ ١٦٩٨) الذي نقح أساليب (حمد الله) و (ياقوت) ونجح في ايجاد أسلوب خاص لنفسه أكثر جمالا وصفاءا مما جعله من أهم الخطاطين أما بالنسبة لخط التعليق فقد بدأ باستعماله منذ النصف الثاني للقرن الخامس على يد استاذ شهير هو (عماد حسني) وهو خطاط ايراني مشهور ، توفي عام (١٦١٧) وقد أوجد يساري عسكر المتوفي (١٧٩٨) المدرسة التعليقية التركية ، اذ أخذ عن (عمادحسني) وجمل حروفه وأعطاها شكلا جديدا .

وارتقى الخطاط (مصطفى راقم) الى ذروة أساليب الخطاطين ، سواء من حيث كمال الحرف والشكل ، ونجح في نقل مفهوم (الحافظ عثمان) عن الثلث الى الجلي ، وقام باصلاح (طغرى)السلاطين وأوصلها الى الجمال التام .

وكان من المتوقع أن تزول أهمية الخط بعد تحولات المجتمع ولكن الذي برز الان في هذه المرحلة هو أن الخط مازال يعتبر من أهم ابداعات الحضارة العربية ، وان دخوله اللوحات الحديثة الفنية قدأعطى اللوحات أصالة ، وبقي يتمتع بأهمية ، ولهذا اشتهر عدد كبير من الخطاطين الذين مازالوا يعملون كل يوم في كل انحاء الوطن العربي والعالم الاسلامي .



خط مغربي من مخطوط مغربي

(١)

الفنان الفرنسي
جورج براك

« هناك فنانون يفكرون دوما بالانسان .. وآخرون يفكرون بالفنان ... وان فناني القرن السادس عشر كانوا يفكرون بالفن الذي يتحاور مع الفنان ، ونحن نعيش عصرا ... يتحاور الفن فيه مع الانسان » .

(براك)

يحتفل العالم هذا العام بذكرى مرور مائة عام على ولادة (جورج براك) ، الفنان الفرنسي الكبير ، الذي اعتبره النقاد من أكثر الفنانين المعاصرين تجسيداللرؤية الحديثة للفن، وقدرة على تقديمها في لوحاته ، والذي قدم تجربة فنية متميزة ، نادرة المثال في هذا العصر ، تملك الحس الانساني والتعبير الفني الاصيل .

ولنتساءل هنا ما هي أهم خصائص تجربة (براك) التشكيلية وما هي الاهداف التي سعى اليها عبر أعماله التي تعتبر اليوم من أغنى التجارب المعاصرة ، وأكثرها أصالة وخصوصية ؟!

وحتى نستطيع أن نشرح أهداف (براك) لابد لنا أن نلقي نظرة على حياته ، تساعدنا على فهم تجربته ، واستخلاص أهم ما في هذه التجربة من مفاهيم فنية .

ولد براك عام (١٨٨٢) ، وحين كان في الثامنة من عمره ترك منطقة باريس ، موطن اقامة عائلته الى (الهافر) ، حيث درس هناك في (مدرسة الفنون الجميلة) ، وذلك عام (١٨٩٩) ، وجاء الى باريس في عام (١٩٠٠) ، ليمارس الفن واتخذ مكانا لاقامته في (مونمارتر) ، في غرفة صغيرة غير مريحة ، رسم فيها بحماسة منقطعة النظير ، وفي عام (١٩٠٢) أمضى فترة زمنية في كلية الفنون الجميلة ، ودرس بعدها في أكاديمية (هامبر) ، وفي هذه المرحلة تعرف على المدرسة الوحشية ، تحت تأثير صديق له من (هافر) هو (أوتون فريز) .

وفي هذه المرحلة رسم بحدود (٣٠) لوحة وحشية الاسلوب ، أعطى عبرها للوحشية اتجاها خاصا ، يختلف عن (وحشية ماتيس) ، بل كان من أقرب الفنانين الى تجربة (دوران) و (فريز) و (فلامنك) ، وحشية أقرب الى (سيزان) وبعيدة عن (فان غوغ) ، رسم بعضها بلون واحد ، وأراد أن يعطي الوحشية فكرا وعمقا .

ومنذ تلك المرحلة ، برزت شخصية (براك) الاصيلة والمتميزة ، التي تسعى الى اعطاء ما هو أبعد من الصياغة الاسلوبية ، من أجل الوصول الى جوهر التصوير بالذات لتقديمه .

لقد كان (براك) .. يملك نظرة للفن تجعله عبارة عن ملاحظ ومحلل ، وبناء للعمل بعد دراسة كل عناصره على ضوء مفهوم مغامرة عقلية تعلي من أهمية الحوار مع الاشياء ، واعادة تأليف كل شيء في اللوحة ، بروية وهدوء لتقديم (الحياة) من أكثر العناصر الجامدة ، ولهذا عرفت عنه كلمته الشهيرة :

ـ ((انني أحب القاعدة التي تصحح العاطفة))

لكن السؤال الذي يطرح هنا ، أي قاعدة يتحدث عنها (براك) وأية عاطفة ؟!

لاشك في أن مغامرة (براك) الهامة ، قبل أن يكتشف أسلوبه الفني الخاص ، ترجع الى (التكعبية)، حين التقى مع (بيكاسو) وعملا معا لفترة زمنية ، امتدت عدة سنوات ، ومن هذا اللقاء العفوي ،ولدت تجربة فنية من أهم تجارب الفن المعاصر ..

يقول كثير من النقاد بأن (براك) هو الذي رسم أول لوحة تكعيبية بالمعنى الدقيق للكلمة ، في نفس الفترة التي رسم فيها (بيكاسو) أول عمل ممهد للتكعيبية ، وهو [آنسات من أفينيون] .

وكانت تلك التجربة ، بدايةلثورة جماليةوتشكيلية قلبت كل الصيغ الفنية السابقة ، اذ عمد (براك) و (بيكاسو) الى تحطيم (الشكل) أو المظهر الخارجي من أجل اكتشاف الاعماق ، والوصول الى معنىالشيء، وجوهره ، وبالتالي اكتشف العمارة فيه ، وتحليل الاشياء الى عناصرها المكونة التي هي : (اسطوانة) و (مخروط) و (مكعب) ... وهكذا تمكن الفنان التكعيبي من أن يوصلنا الى أن جوهر كل شيء يكمن في رده الى الشكل الهندسي الراسخ والكامن فيه ، وهذا يرجع الى أن التكعيبية أخذت منطلقات(سيزان) وذهبت فيها الى أقصاها تحليلا ، ومن ثم عادت الى اللوحة لترسم الاشياء الموجودة فيها ، على ضوء ، هذه الحقيقة المكتشفة .

وفي الحقيقة ان (براك) قد اكتشف (سيزان) ورسم في نفس المناطق التي كان يرسم فيها ، [الاستاك ـ قرب مرسيليا] ، وتعرف على أهمية ما كان يقوم به (سيزان) ، الفنان الاساسي الذي اكتشف أن الواقع هو عبارة حركة جدلية تجتمع فيها الحركة والحياة في نفس الوقت .

واكتشف في (سيزان) نموذجا لفنان أعطىحياته للبحث والتحليل والاكتشاف ، بعيدا عن الاضواء ، ومغامرة عبر (المشكلات) التي تطرحها الطبيعة ، ومحاولة لبناء العمل الفني ، ومن خلال هذه الاجوبة التي يقدمها لنا الفنان ، والحلول التي يكتشفها يمكن أن يصل الى قمة الفن ، مغامرة مع الطبيعة أولا وأمام المساحة البيضاء ثانيا .

لهذا يمكن اعتبار شخصية (براك) من هذهالزاوية تشابه شخصية (سيزان) ، كلاهما ورث المفاهيم التجريبية ، والتحليلية ، والدراسات والاكتشاف واقتحام المصاعب ، ومحاورة الحجوم واللون ، والتصدي للاشياء لاكتشاف معناها الغامض ورده الى معادلة بسيطة واقعية ، فالفنبساطة مطلقة ،واكتشاف عبر مغامرة يضع الفنان نفسه امام القضية الكبرى .

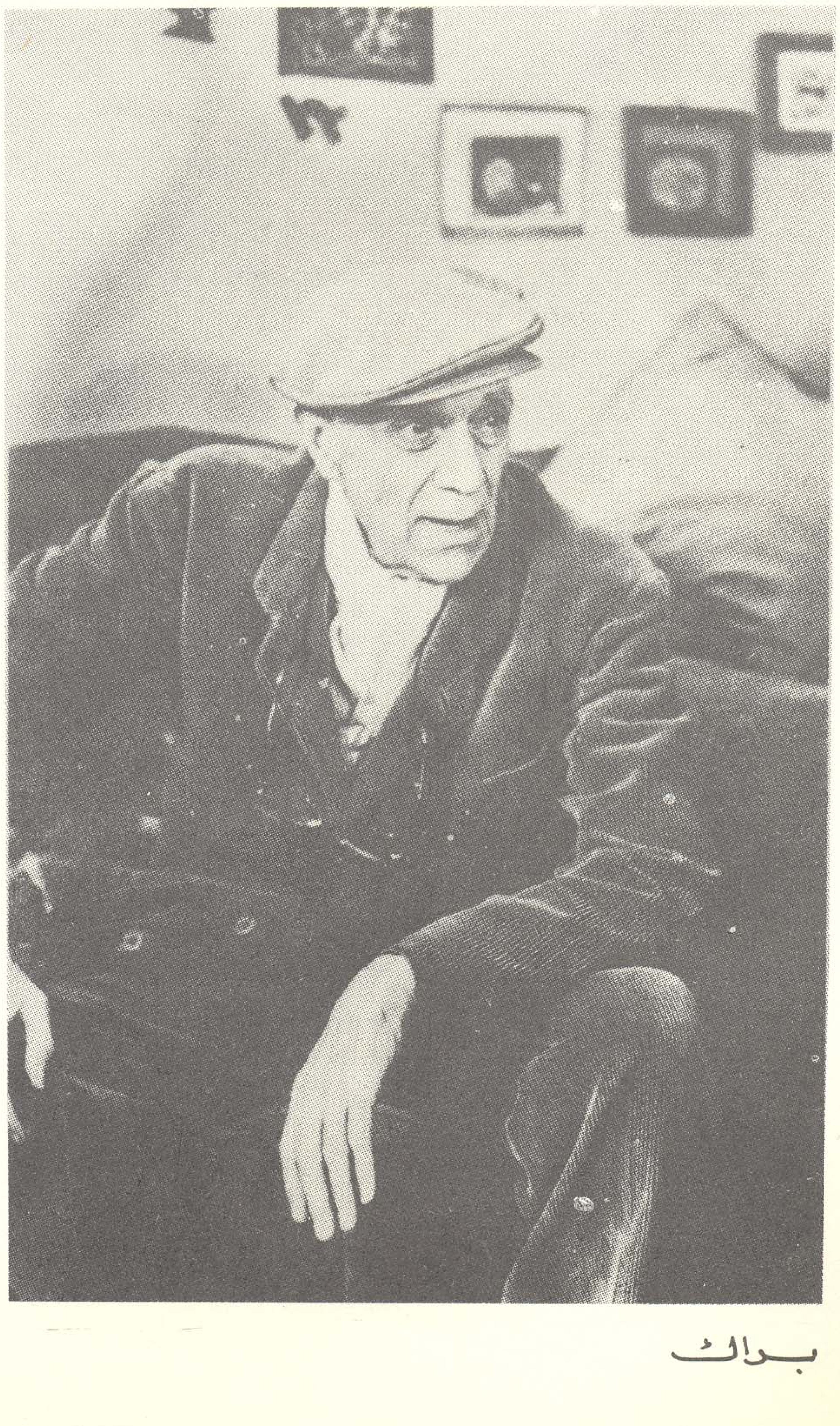
بل ان (براك) يشابه (سيزان) في كثير من موضوعاته التي كانت (طبيعة صامتة) ، حتى أن بعض النقاد يرون في (براك) أحد قلة من الفنانينالذين ظلوا مخلصين للطبيعة الصامتة حتى النهاية .

وحين التقى (براك) مع (بيكاسو) ، كانا صديقين حميمين ، حتى أن (براك) قال مرة :

ـ [لقد كنت انا وهو كصاعدي جبل يشدنا حبل واحد] ؟!

وفي هذه العبارة ما يكشف لنا عمق العلاقة التي ربطت بينهما رغم اختلافهما الجذري ، في كل شيء ؟

كان (بيكاسو) اسبانيا ، يملك حدة ورثها عن (الاندلس) ، ويحمل معه تراجيدية خاصة ، وهو يعكس المفاهيم الرئيسية للعصر الراهن ، دعايةواعلام،



براك



نحت - براك - متأثر بالفن الافريقي .



عمل نحتي آخر لبراك .

وجراة وتحد لكل شيء ، حتى أنه أصبح أسطورة القرن العشرين بكل معنى الكلمة ، لكن (براك) كان فرنسيا هادئا ، بعيدا عن الاضواء ، يكره الصور والمقابلات ، ويفر من العلاقات الشخصية ، ويبتعد الى مرسمه يحاور الالوان ، بهدوء ، لكن خلف هذا الهدوء الذي عرف عنه ، يكمن تمرد عميق ، تدفق الحياة في اللوحة ، ودأب لا ينتهي لاعادة رسم الاشياء ، واختبارها ، والتدقيق فيها .

لقد لعب (براك) دورا أساسيا في التكعيبية ، وأعطاها معنى خاصا ، انطلق من التحليل ، ومن بناء التناغمات اللونية ، النادرة والخطوط المتداخلة ، والزوايا التي تكشف عن نفسية خاصة ، وحساسية متألقة ...

وتمكن من ان يصل الى التأكيد على هذه الشخصية عبر كل تجاربه الفنية ، فهو يملك قدرة خارقة على الابتكار وعلى التعمق في هذا الابتكار ، ولهذا يختلف عن (بيكاسو) في اسلوب الابتكار ، ان (بيكاسو) لايملك خطا بيانيا واضحا لسيرة فنه ، يمكن الاعتماد عليها ، ذلك لانه يعود الى أساليب قديمة ،ويجدد عبر العودة، ويفرغ انفعالاته الساخنة في اللوحة مباشرة ، وبقوة صقر حاد العينين ، ويتحدى بما يقدمه كل القيم والمفاهيم ، على حين يتفرغ (براك) الى حوار هادىء مع الالوان والاشكال ، ويعمق بحثه ، عبر مواضيع عادية تحيط به ، حتى أننا نستطيع أن نعددموضوعاته ونحصرها ، بينما لا نستطيع تحقيق ذلك اذا درسنا (بيكاسو) .

ـ [مناظر طبيعية ، طبيعة صامتة ، عاريات ، بعض وجوه ، طيور .. وازهار] .

انه كان مولعا برسم ما هو معاصر له ، يومي حوله ويتوصل عبر ذلك الى العمق المطلوب .

لهذا تخلو حياته من الاحداث الهامة التي يقدمها لنا نقاد الفن عادة ، عند الحديث عن الفنانين ، أن أهم أحداث حياته هي أنه تخلى عن كل شيء ، الى حوار مع الاشياء ، بعيدا عن العالم ، في فترات حاسمة ، حربان عالميتان وما جرى بينهما من أزمات ، وهو يحاور الاشياء ليعبر في هذه الموضوعات المحدودة ، عما يريد ولهذا لم يفر من الاحداث ... لكنه نقلها لنا بأسلوبه الخاص .

وهو في محاولته هذه توصل الى العديد من القضايا الهامة التي لخصها بقوله :

ـ « تنتهي اللوحة حين تنقل فكرة محددة »

لان الفن حوار مع الالوان والاشكال ، ومع العناصر التشكيلية الاخرى للتعبر عن الحياة المتدفقة ، أكثر مما هو تطبيق لنظريات أو لاسس جاهزة ، أو نقل حرفي للطبيعة ، وهكذا يمكن أن تعكس لوحة (الطبيعة الصامتة) ما تعكسه لوحة اخرى اذا عرف الفنان كيف يعالجها ، وكيف ينقل أزمات عصره ، ومشاكل الانسان عبر الفن التشكيلي وأدواته المتاحة ؟

ولهذا كان يقول :

ـ « انني ضد كل القيم الاخلاقية ـ التقليدية ـ وضد كل نظام ، وعلى الفنان أن يرى القاعدة ... ويكتشف النار المقدسة ... »

ـ « انني لا أؤمن بما هو لانهائي ... ضمن ماهو نهائي ، لان الحياة هي التجديد الدائم » .

ـ « ان نقطة البداية للفنان هي ... العدم .. »

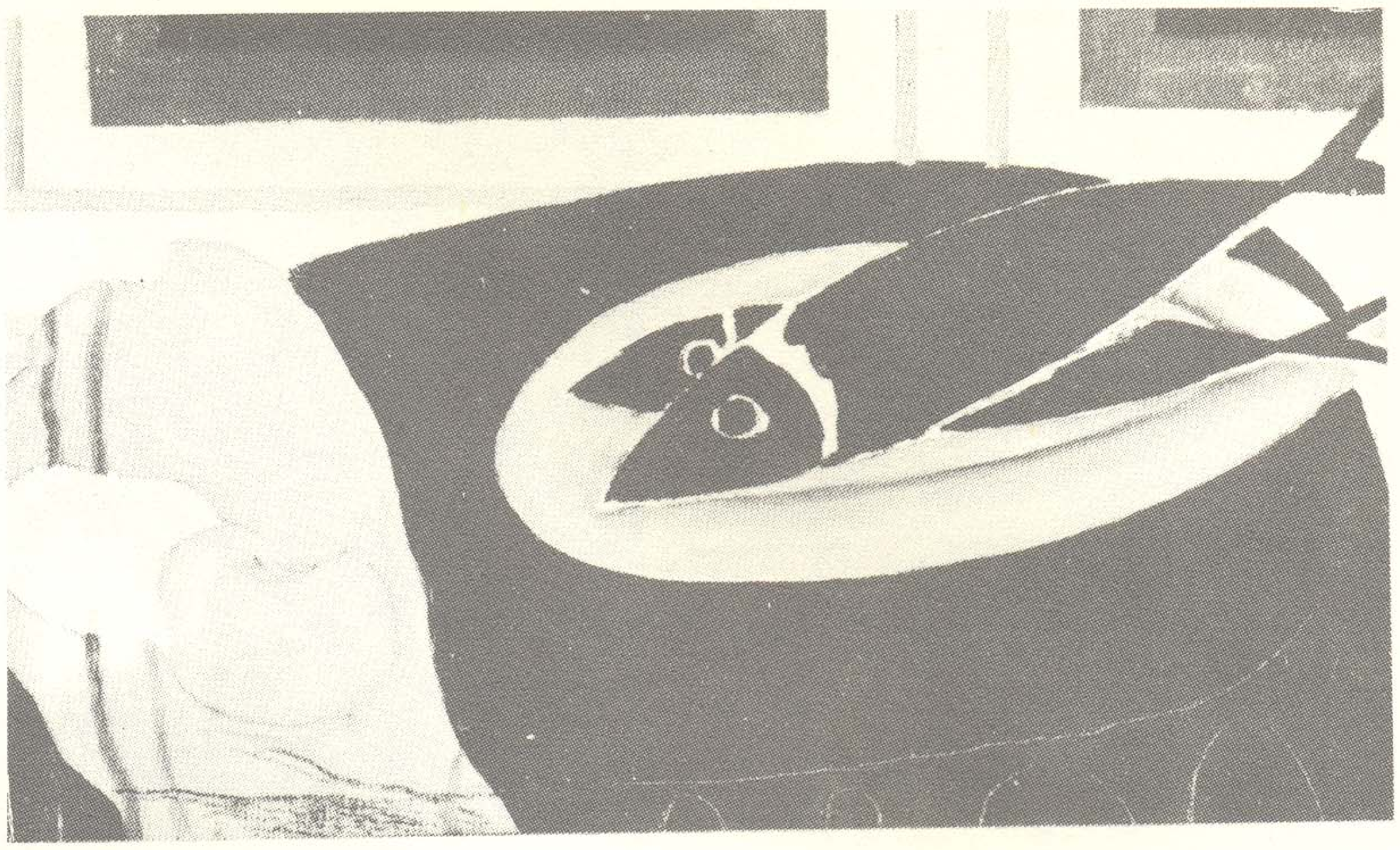
ـ « ان الفكرة وحدها لا يمكن ان تعطي للفن نجاحا ، وان الوصول الى تقديم الفكرة الكاملة في العمل ... تقودنا للخطأ ، ان اللوحة تنتهي حين تتحقق فيها الفكرة .. وحين تحل الفكرة محل الشخصية ، ان الفكرة هي « مهد » اللوحة ... فقط » .

وهذا يعني أن (براك) كان يريد استبدال الفكرة في الفن التشكيلي ، بالقيم الفنية وحدها بحيث تنعكس عبر لغة الفن ، وهذا ما جعله أحد أهم الفنانين المعاصرين الذين نادوا بالحداثة ، لكن حداثة براك تملك (التجربة) و (التحليل) و (الاكتشاف) ، عبر (الواقع) .. ولهذا كان ضد التجريد ؟!

ـ « لقد اكتشف الفنانون التجريديون أن اللوحة هي عبارة عن بعدين فقط ، وان من الصعوبة بمكان بالنسبة لهم أن يتحركوا للأعماق » .

ـ « ان الفنانين التجريديين ... قد ابتعدوا عن الطبيعة ، ولم يعودوا يرونها ... لهذا أصبحت أعمالهم عبارة عن (صيغ) تزيينية ، ... انهم يقدمون لنا بحثا عن سيمفونيات » .

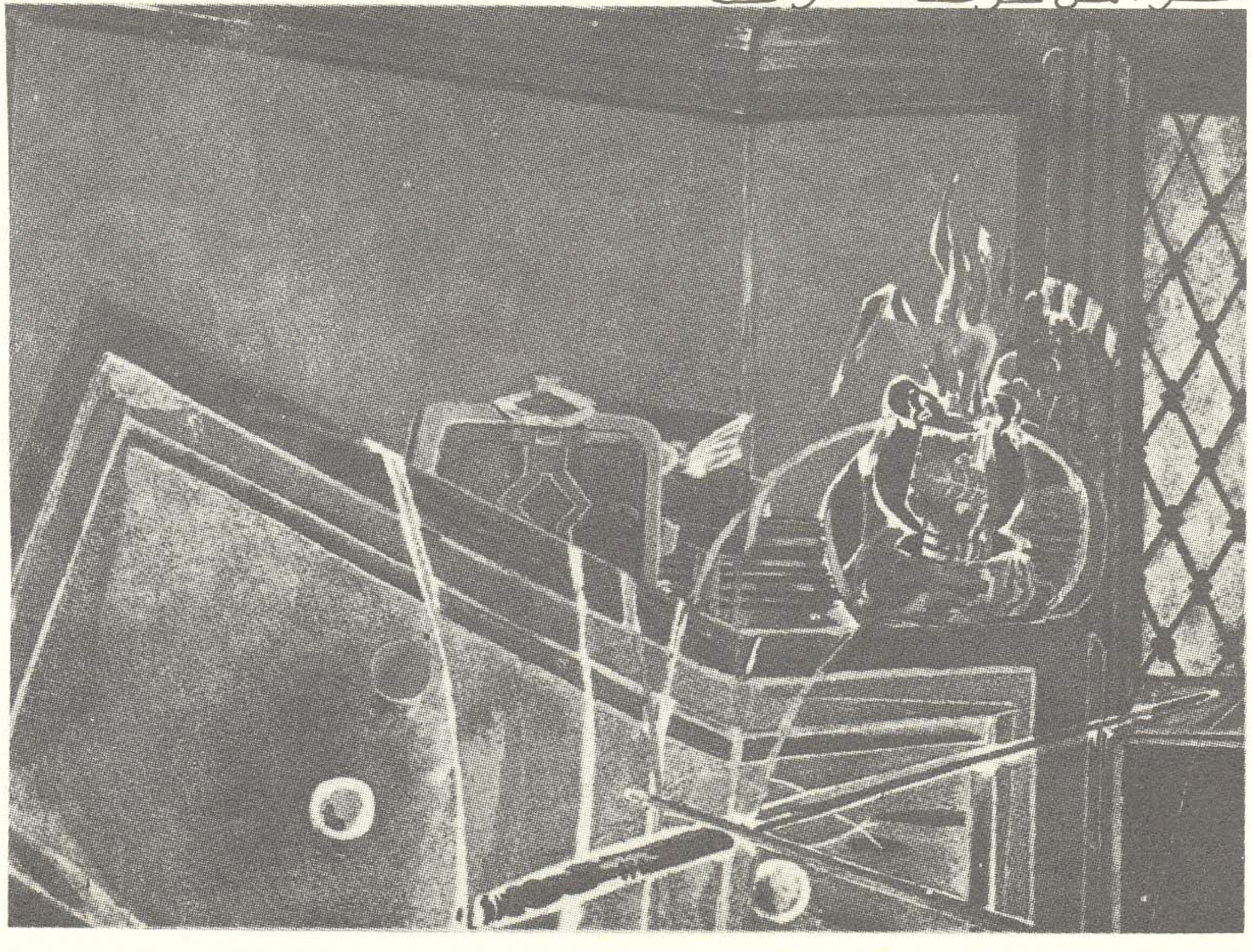
وهكذا يكشف لنا عن جانب هام أخر في فن (براك)، لم يعطه النقد ما يستحق من الاهتمام ، ذلك لان أكثرية نقاد الفن ، لا يريدون التعمق في أهم جوانب تجربة (براك) واكثرها أهمية ويقفون عند المظاهر ، ذلك لان تجربته محاولة كبيرة لاقتحام أعمق مشكلات الفن ، والوصول عبرها الى لوحة تحمل دفء الحياة، وتتعامل مع القيم التصويرية الاصيلة ، وتقدم الحداثة في نفس الوقت ، حرارة العمق الذي تقدمه الالوان وأساليب اكتشاف « ما هو جديد عميق » ليعبر به عن المشكلة الانسانية . !



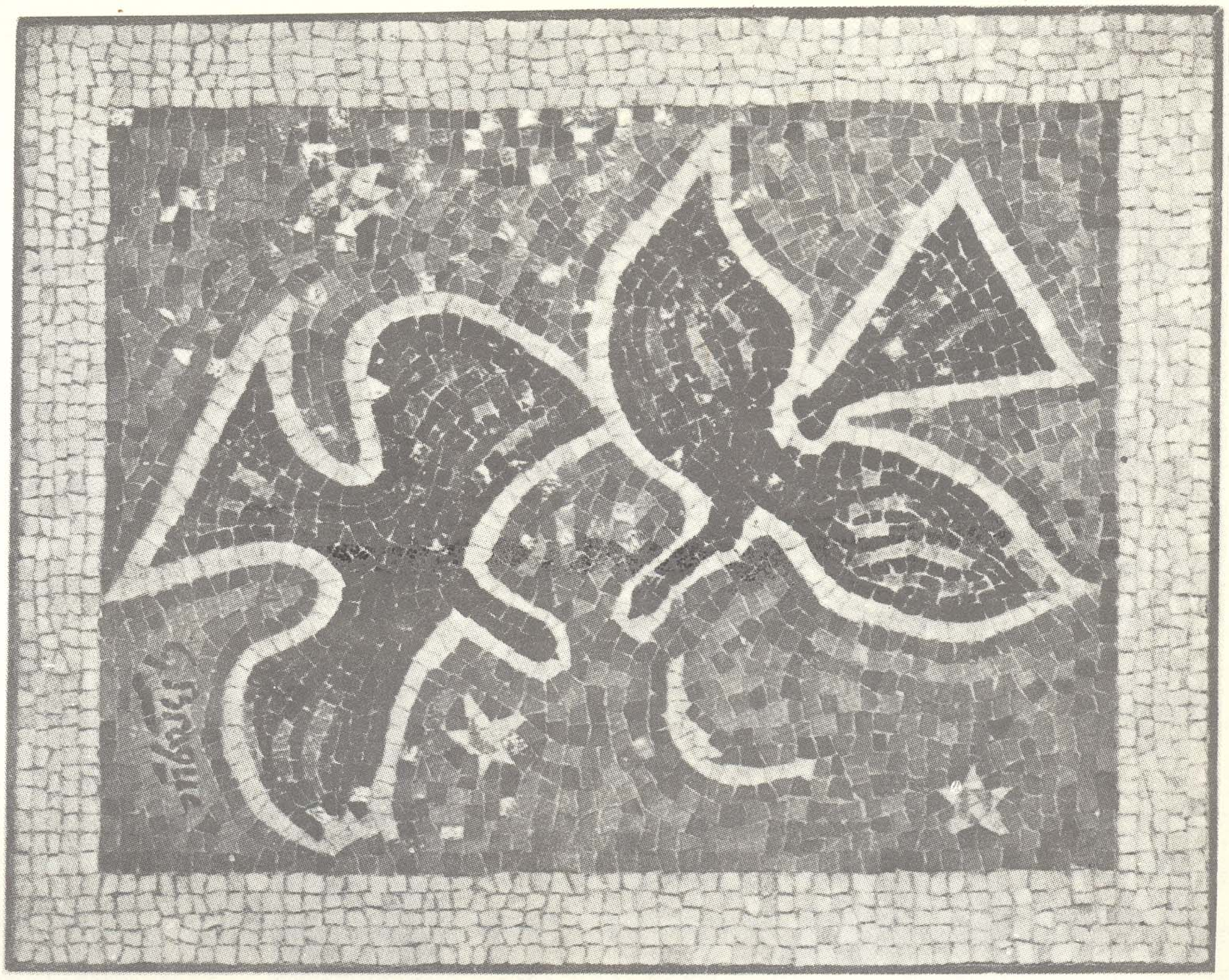
طبيعة صامتة - براك .



جزء من غرفة - براك .



زهور وباب - براك



عصفوران - براك - فسيفساء

آنية وعصفور وكتابات - براك



لكن كيف يقدم الفنان ، لوحة حديثة ، فيها المضمون الانساني وفيها الحداثة في التعبير ،والروح التحليلية ، والتعامل مع اليومي لاكتشاف حلول جديدة معبرة ..

كان براك يقول :

ـ « هناك فنانون يفكرون دوما بالانسان ... واخرون بالفنان ، وان فناني القرن السادس عشر كانوا يفكرون بالفن الذي يقدم الحوار مع الفنان ... ونحن نعيش عصرا ... يتحاور فيه الفنان مع الانسان ؟! ») .

وهنا نطرح تساؤل أساسي ، كيف يعبر (براك) عن الانسان رغم أنه لم يرسمه الا قليلا ؟!

ان من الواضح أن (براك) يقدم لنا الانسان عبر الاشياء التي تحيط به ، وهو يحمل كل شيء يقدم لنا ما هو انساني ، بحيث لا نستطيع أن نرى عملا له ، الا مشبعا بالانسان ، وهو يصل أحيانا الى التعبير المستحيل أحيانا ؟! يقدم لنا لوحة (الطائر وعشه) ، ونحس بأن اللوحة قد قدمت بشاعرية تلفت النظر وبرؤية لهذا الطائر يحمل الى عشه قطعة من الطعام .. ان عمق اللقطة وأسلوبها تجعلنا نؤكد على أن الطائر هو انسان بالمعنى الحقيقي يحمل لعشه الطعام ...

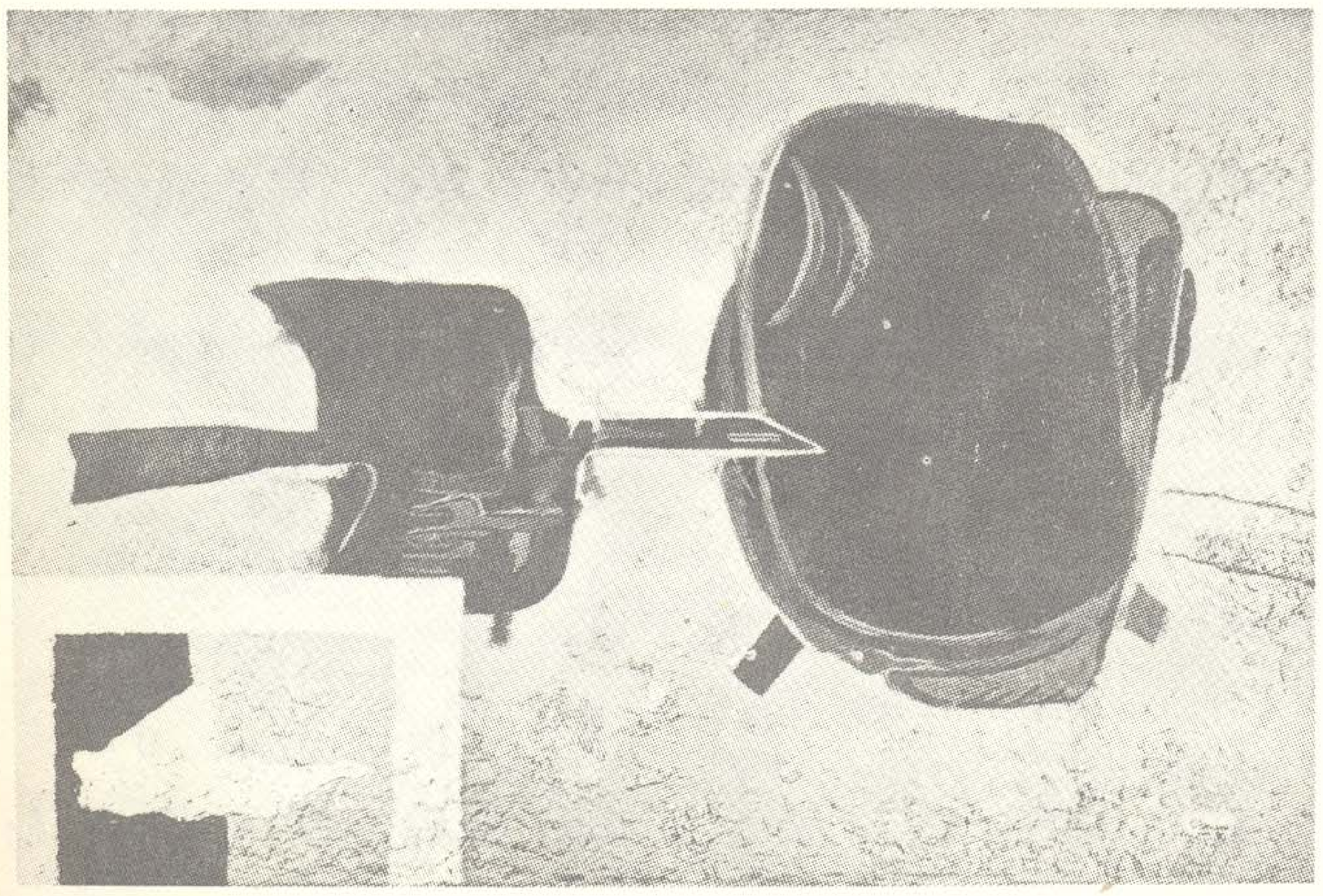
وحين نرى طائرين محلقين في الجو ، أحدهما أسود على خلفية حمراء والاخر ابيض على خلفية صفراء ، نحس بأن الطيور تعكس شيئا أعمق مما يبدو لنا ، ذلك لان الاسلوب الذي وضع فيه عمله ، يعطينا الحق في أن نفترض أن مثل هذه البساطة الآسرة تملك أعمق التعبير ، فنرى فيها جمالا وتناغما ، وفي نفس الوقت نحس بأن هناك ماهو أعمق من ذلك كله.. التحليق ...

وقد نرى أحد الطيور تحيط به سحب تمنع حركته ، أو تقيده مساحة بنية ، ويتصارع معها ليزداد تحليقه ، وقد نراه على خلفية حمراء قدتحول الى شكل تزييني ، لكن ذلك لا يعكس الا الموت ...

ان أهم مانكتشفه في مجموعة [الطيور] التي رسمها في أواخر أيام حياته ، هي البساطة الآسرة ، والمساحات الدقيقة ، والتعبير الانساني ، والقدرة على تقديم تراجيدية الحياة ، عظمة البطولة في الطائر ... وقدرته على التحليق ، والحنان على عشه ، وما يصادفه من ألوان وأطواق ، وتجميد ، ، وهكذانكتشف فيه كل قيم الحياة الرئيسية ، الحياة .. النضال .. الاستعباد .. التضحية .. والموت .. والبحث عن هذه الطيور يؤكد ما سبق لنا أن تحدثنا عنه ، في تجربة (براك) من قدرة على أن يقدم لنا ماهو (انساني) عبر لغة بسيطة ، مستخلصة من الواقع ، وعن طريق موضوعات عادية ، ويصل في هذا التعبير عبر اللغة الفنية المتميزة الى أقصى التراجيديا الانسانية ؟!

وكذلك هي لوحات (الطبيعة الصامتة) عنده ، فهي تقودنا عبر مئات التجارب المختلفة الى شيء من التراجيديا الكامن في لب الطبيعة ، حوار بين (لونين) أو بين (مساحتين) او بين عدة أشياء موضوعة أمام مساحات هندسية ، فالحياة تتدفق في (التفاح) و (الليمون) و (الازهار) و (العنب) ونحن نراها حية على مساحات هندسية ،تارة تطفىء عليها فتغرقها في دوامة الخطوط المعبرة ، وتارة نرى الحياة تطفىء على كل شيء بقوة لا نظير لها ، وهنا تكمن الصياغة المعجزة التي تبّسط وهذا ما يميز تجاربه الفنية التي رسمها للطبيعة الصامتة عن أعماله التكعيبية التي رسمها للطبيعة الصامتة عن أعماله التكعيبية التي وغيره ، فالاشكال قد لحضت بدسامة وعبرت بقوة عن موضوعها ولم تتوقف حدود التحليل الهندسي البارد ، ولهذا فتجربة (براك) أكثر قدرة على الاقتحام للمشكلات ، وأكثر قدرة عن التعبير عن الانسان ، فكأن (البطيخ) في لوحته ، وجه انساني ... يحيط بسواد يبرزه بياض حوله ، وهكذا نرى فيه المأساة مجسدة ، بدون حاجة الى تقديمها عبر « موضوع » يحتوي على أشخاص .

وهكذا نستطيع أن نفهم ... لماذا كان براك فنانا عظيما ، ومافعله حتى استطاع ان يتوصل الى تجربة نادرة في الفن التشكيلي المعاصر ... لذا يمكن ان نقول عنها [حداثة ... لكنها ليست الحداثة المألوفة ، وتراجيديا ... لكن بأسلوب خاص ... وتصوير انساني بدون انسان في أكثر الاحيان ، وفن واقعي... رغم انه لا يستخدم الواقعية ...] ... وفوق ذلك كله ... فن انساني عميق بتعابيره وما يملكه من لغة، وما يقتحم من مشكلات ... رغم بعده عن كل المشكلات والاضواء ... وهكذا كان شاهد عصره ... فعلا لكن بأسلوب خاص أصيل .



عصفور يتحدى القيد - براك

جورج براك
١٨٨٢ - ١٩٦٣

٢

ترجمة فريد جحا
عن موسوعة يونيفرسال

مقدمة :

« وجد الفن ليخلق فينا القلق ، أما العلم فلكي يطمئننا . » ليس هناك تحليل يمكن أن يشرح ، بشكل أجود ، نتاج براك ، مثل الجهر بالعقيدة هذا .

ان اللوحة ، بالنسبة اليه ، تطرح أولاً مشكلة حرفيـة : هي انشاء أمر ما في جملته التصويرية والمركبة ، والمستحقة للمشاهدة ، فبساطة لوحاته القصوى تقارب الفقر ، وليس التصوير ، بالنسبة له ، تحميساً ، أو اثارة للنفوس ، ولا نزوة ولا تعبيراً ، ان براك يبقى دائماً واعياً متيقظاً : « أحب القاعدة التي تصحح الانفعال . »

وما من أحـد ، مع هـذا ، أكثر عـداوة منه للديكارتية ، فالسر الخافي الذي ينبعث من لوحاته ، يهز وجوننا العاقل ، فما يفتش عنه براك في العمل هو مظهره لا شاعريته .

أما وأنه فنان متخيل حالم ، فهو قبل كل شيء روحاني يعرف كيف يكشف ويعبر عن الصلة السرية للأشياء فيما بينها ، اننا (نرى) اللوحة ثم (نحس) بها ، ثم (نفهمها) ثم (نعانيها) : « تشبع ، وتصور قسري ، وهلوسة » تلكم هي رموزه وشعاراته .

١ ــ تحليل « محسوس » للكون الواقعي :

ولد جورج براك في (أرجانتوي) ، قرب باريس ، ولأن والده كان دهاناً فقد ترك دراسته في السابعة ليتعلم مهنة الأسرة ، وهو يتابع الدروس المسائية في مدرسة الفنون الجميلة .

ولكي يكمل تعلم مهنته والتمرن عليها ، فقد عمل لدى موظف سابق من موظفي أبيه ، وحصل على دبلوم دهان مزخرف ، ولقد احتفظ براك من هذا التعليم المهني الاهتمام بجمال العمل ، الذي ينتهي ببطء ، وبالحب الذي يكنه تجاه نوعية المادة المستعملة ، ومعنى بساطة الحقيقة اليومية للأشياء .

وبدأ براك يرسم في عام (١٩٠٢) بينما كان يتردد باستمرار على متحف اللوفر فيزور جناحي مصر ، واليونان القديمة ، وجناحي (بوسان) و (كورو) .

تجربة الوحشية :

وانضم براك في سنة ١٩٠٦ الى مذهب الوحشية ، وهو مدين قليلاً ، بذلك ، الى أوتون فريز ، من الهافر ، الذي سافر معه الى أنفرس في عام ١٩٠٦ والى لاكيوتا في عام ١٩٠٧ ، ولقد ترك ، منذئذ ، أعماله المدرسية ليتفرغ للتصوير الخاص ، الا أن ميله للتناسق وتوزيع اللمسة المنطقي (أكثر مما هو غريزي) سيظهر لديه

واضحا منذ ذلك العام ، ان انشاءاته المتوازنة تخون التفتيش عن الأثر القاسي ، أقل مما يفعل همه في بناء الفضاء ، وكانت تلك فترة قصيرة ، ولا يحتفظ منها الا بثلاثين لوحة .

التكعيبية السيزانية :

وتحدد رحلته الى ايتاكا ، (وهي حج سيزاني حقيقي) ، القطيعة مع الوحشية ، والانزلاق نحو مفهوم أكثر عقلانية للوحة ، واتباعا لسيزان الذي كان يحاول ، لرؤية الطبيعة واضحة ، أن يحولها الى أشكالها الاكثر هندسية [مكعب وأسطوانة وكرة]... كان براك ، اتباعا لسيزان هذا ، يعالج (منازل ايتاكا) حسب نموذج نبري ومعماري ، دون منظور خطي ، أو عمق فضائي ، الا أنه ، وهو يتجاوز درس سيزان ، يطوع قيم الاحساس لمتطلبات البناء .

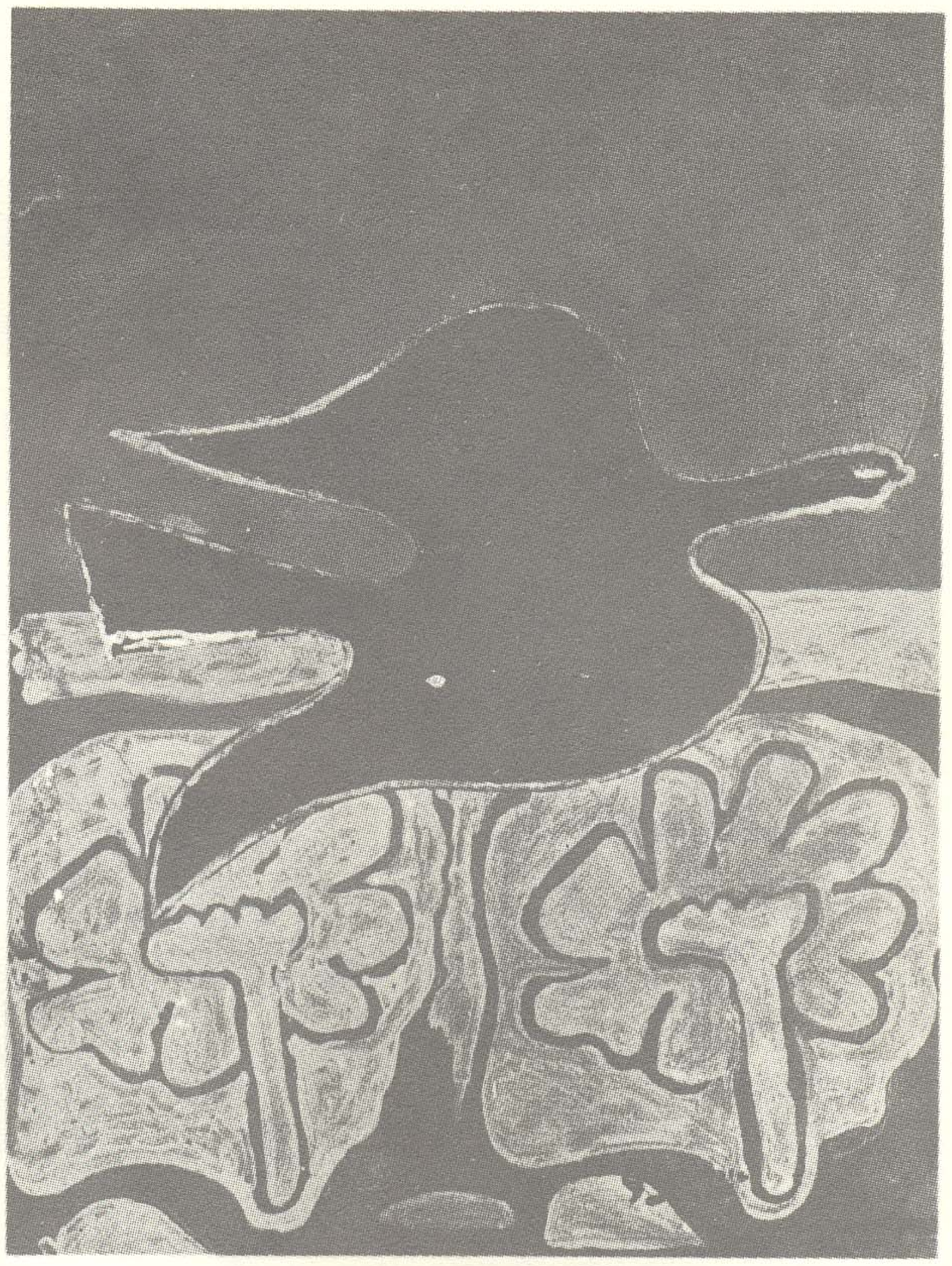
ان كلمة (التكعيبية) وحدها هي التي تستطيع وصف هذه الفترة وتسميتها ، ان اختراع الكلمة معزو الى [لويس فوكسيل] الذي كتب مقدمة (دليل معرض براك في رواق كوهنويلر (من ٩ الى ٢٨ تشرين الثاني عام ١٩٠٨) : [ان براك يكره الشكل ، ويحيل كل شيء من مواقع ، ووجوه ، ومنازل ، الى صيغ هندسية ومكعبات] .

ان تاريخ التكعيبية هو سلسلة محاولات لاعادة بناء المثالات على اللوحة التي تملك بعدين ، بينما يملك الموضوع ثلاثة ، وسيبقى براك حتى نهاية حياته أمينا لهذه الجمالية المعنوية المخصصة لتنظيم العالم في جوهره ، وليس في مظهره .

ولقد عاش براك حياة عزلة في محترفه ، ذلك الذي بناه له المهندس بيريه في عام (١٩٢٥) [في ٦ شارع دوانيه قرب حديقة مونسوري] ، والآخر الذي بناه في [فارنجفيل] حيث ذهب اليه قبل حرب [١٩٤٠] وبعدها ، وكان مرضان خطيران في عامي (١٩١٦) و (١٩٤٥) قد أخضعاه للتعطل والتأمل ومثلا الحدثين البارزين اللذين تركا بصماتهما على فنه .

التكعيبية التحليلية والمبهمة :

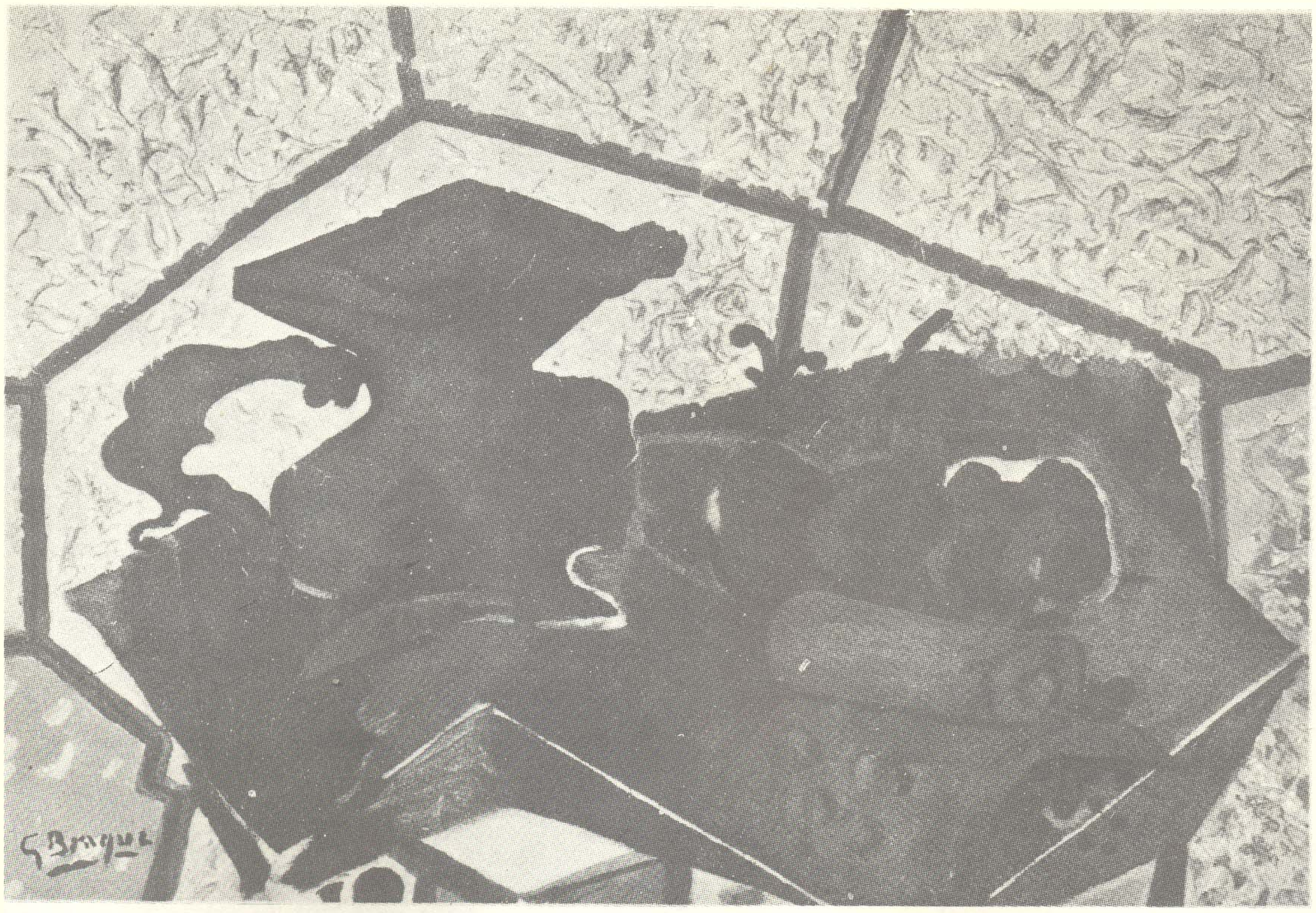
كان براك ، منذ مرحلته التكعيبية ، مجذوبا نحو المحسوس ، انه يريد تجسيد الفراغ ، فلقد ترك رسم الطبيعة الى الصورة ، الى الطبيعة الصامتة ، خاصة ، [ان ما جذبني كان تجسيد هذا الفراغ الجديد الذي كنت أحس به ، انني بدأت عند ذاك ، برسم لوحات طبيعة صامتة ، بشكل خاص ، لأنه في الطبيعة الصامتة ، يوجد فراغ ملموس ، أو يدوي ، بمعنى آخر .]



عصفور وزهرة ـ براك



وجه فتاة ـ براك .



طبيعة صامتة تنبض بالحياة - براك

وهكذا كان براك ، وهو محمول نحو التحليل الذي يملكه التأليف الفني ، يعرض الأثر من زوايا مختلفة ، فالى انحلال اللون في النور ، والى انعدام [الفارق اللوني المحلي] في اللون ، كانت التكعيبية تذيب [التفكيك التحليلي للأثر في لون محايد] ، ولقد غدا الشكل مجزءا الى مخططات متوهجة أو مضيئة في صفيحات متعددة (لوحة جذع امرأة) ، ولن يكون الفراغ البتة سلسلة متلاحقة من الحقائق المتقاربة في فراغ ببعدين ، بل فراغ كلي ، والاشكال المنتزعة في آن واحد ، من زوايا تحدث ايقاعا بي اللوحة (لوحة كمان والوان) .

وغدا فن [براك] ، حول عام (١٩١١) أكثر تجريدا ، وخلال هذه الفترة المهمة تتقاطع المخططات ، وتفسر ، فالصورة تنار ، بانعكاس ، بانتشار بارز ، خلال شبكة تخطيطية بخطوط قطرية ومنحنية .

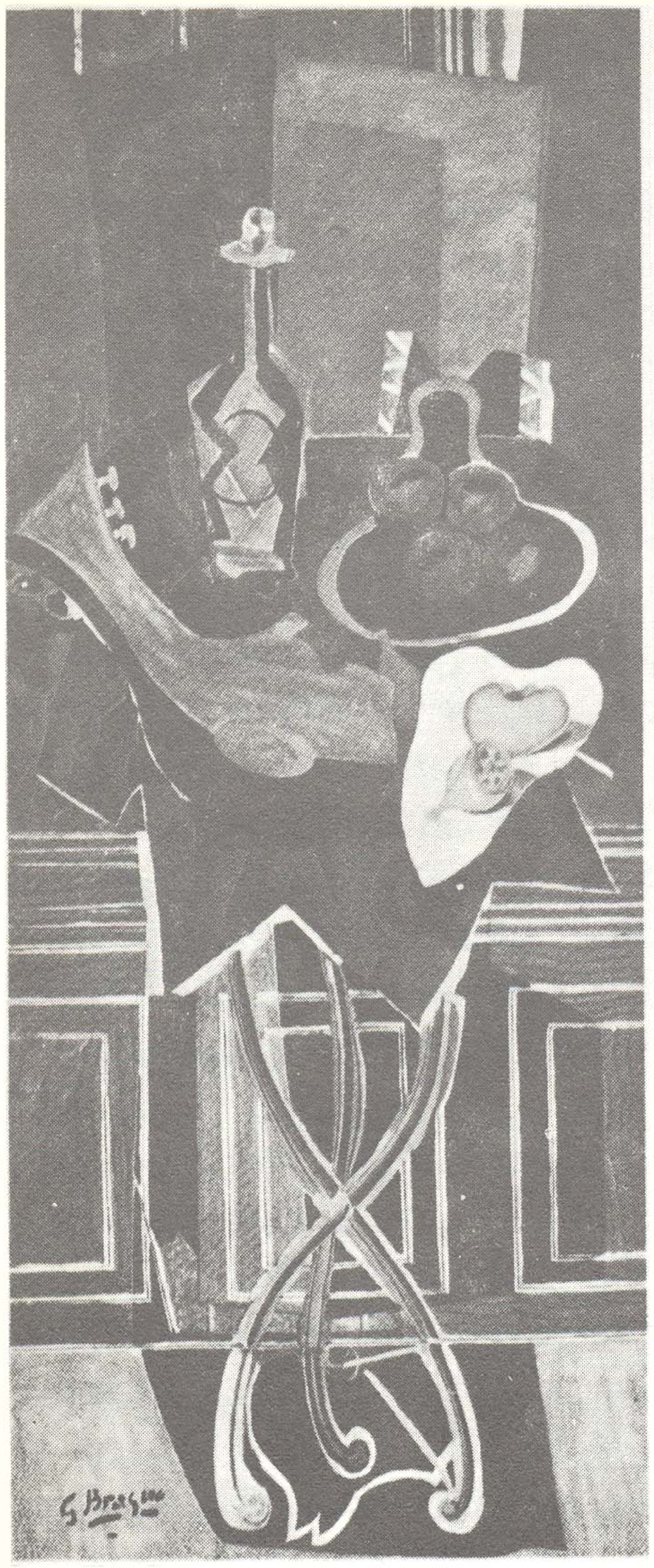
٢ ـ خداع العين وأوراق ملصقة :

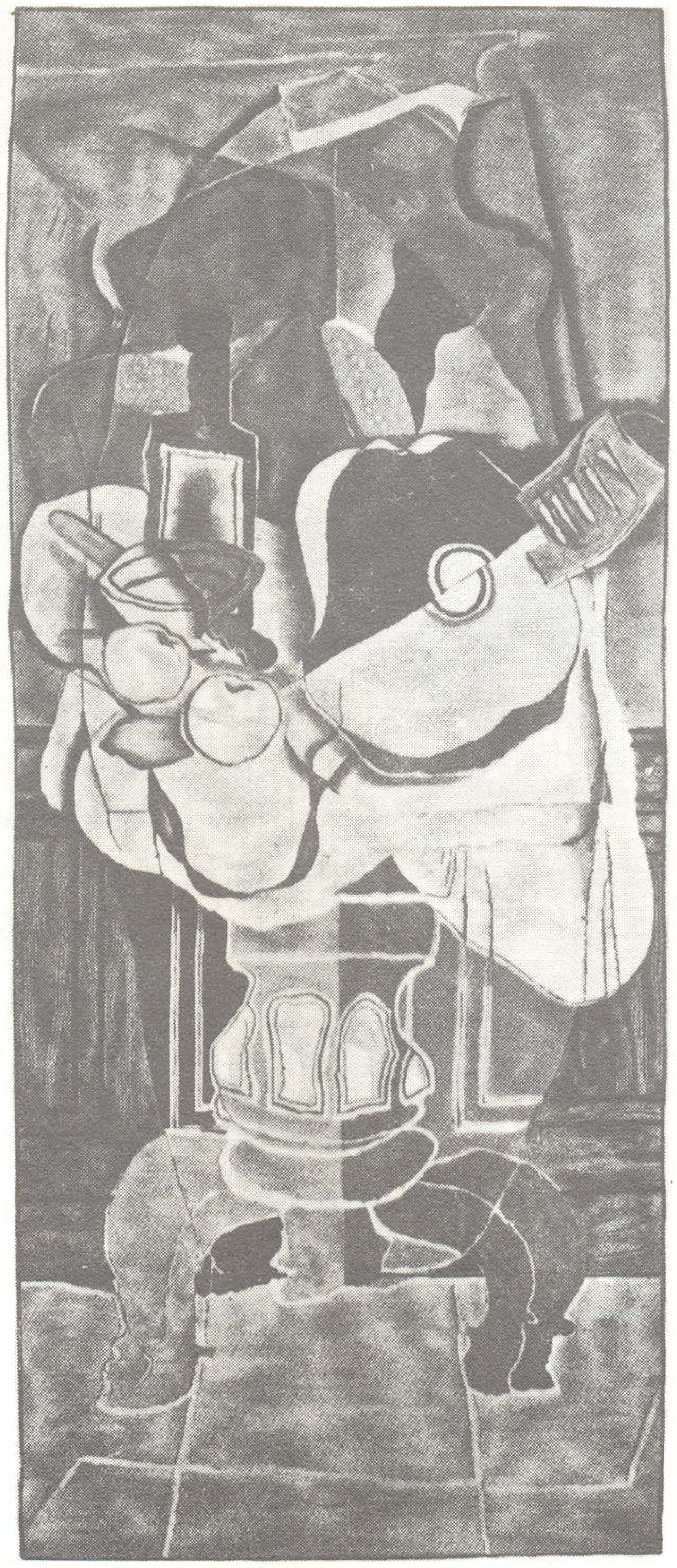
ولقد أدخل براك ، في هذه السنة نفسها ، لأول مرة ، في واحد من تكويناته كتابة بحروف طباعية لكلمة (BAL) (لوحة البرتغالي) ، ولقد سبق هذا الابتكار لوحات شهيرة من نوع الرسم الخداع شتاء ١٩٠٩ ـ ١٩١٠ (لوحة الكمان والجرة) ومعها تقليد لمواد ، كالمرمر والخشب المزيفين ، هذه الاساليب في خداع العين ـ التي اكتشفها بنفسه في محترف والده ـ هي تذكير بعالم الظواهر الذي تمنحه .

ولقد أضاف بسرعة الى الزيت ، نشارة الخشب ، وبرادة الحديد ، ومقومات أخرى مختلفة ، وسيكون للوحاته منذئذ حياكة خاصة يقول فيها : [المادة هي كل ما يستطيع تحريك احساس اللمس .] .

الا ان الاوراق الملصقة تؤلف وحدها الحل الحقيقي لمشكلة الفراغ [لقد أدخلت النحت في لوحتي ، وكان ذلك أوائل أوراقي الملصقة .] فنقطة الانطلاق لم تكن البتة الموضوع ، ولكن المخطط الملون : فالموضوع لم يكن البتة نقطة الانطلاق ، ولكن المخطط هو الذي كان هذه النقطة « فمن اسطوانة كنت أصنع قنينة » ، كذلك لخص الامر (جوان غري) ، هذه القطع من الأوراق المطبوعة أو المرسومة ، يلصقها الفنان على ورقة ، ثم يعين نوعها بخط من الفواش أو الحبر .

ولقد حصل على تأثير العمق بوساطة مخططات موازية للسطح بدقة ، لقد دخلت التكعيبية منذئذ في المرحلة التي سميت « التركيبية » (١٩١٢ ـ ١٩١٣) ، وكان العمل الرئيسي فيها (لوحة الموسيقية عام ١٩١٧) واللون ، الذي استعمل رفعت قيمته الأوراق الملونة ، قد أعيد ادخالها مرة ثانية ، ثم ان ايقاعا متصاعدا ومتجانسا بشكل جيد ، قد توضع في لوحاته بسهولة .





طبيعتان صامتتان كلهما حيوية وانسانية .

٣ ــ نحو فراغ تشكيلي وشعري :

وافترق براك عن بيكاسو في عام ١٩١٧ ، ومضى منذ تلك السنة باتجاه فن من الصمت ، عمل بموجب مجموعات : مداخل وحاملات قرابين (بين ١٩٢٢ ــ ١٩٢٦) ، طبيعة ميتة على منضدة (١٩٢٦ ــ ١٩٣٠) شواطىء رملية وصخرية ، ومستحمات (١٩٢٨ ــ ١٩٣١) أشخاص في طريق التأليف (١٩٣٧) ، (محترفات ١٩٤٩ ــ ١٩٥٣) ، طيور (١٩٥٥ ــ ١٩٦٣) .

واذا كان يتناول الموضوع نفسه ، فليس ذلك عن عدم رضى ، ذلك انه يؤكد [أن اللوحة تنتهي عندما تمحو الفكرة] ، ولكنه يفتش عن فراغ يكون تشكيليا وشاعريا في آن واحد ، انه الشكل الذي يحدد الفراغ بصورة ملموسة وبصرية : [في الفراغ الملموس ، تقيس المسافة التي تفصلك عن الموضوع ، بينما ، في الفراغ البصري أنت تقيس المسافة التي تفصل الاشياء بعضها عن بعضها الآخر] ، ان الفراغ البصري يحمله في لوحة المقهى ــ المشرب (١٩١٩) ، وفي جميع لوحات مجموعة الكلاسيكية لحاملات القرابين ، أما الفراغ البصري فيهيمن في مناظر (فارانجفيل) الطبيعية ، انه متعدد القيم في المدافىء ، راضيا ، في آن واحد ، بالفراغ الملموس وبالفراغ البصري ، لأن براك يعود الى عرض جديد طبيعي للموضوع ، ان تفلطح المدفأة ، المصور على صورة واقعية ، يخلق عمقا كبيرا تفيد منه الطبيعة الصامتة (لوحة مدفأة ١٩٢٧) .

ويصبح الفراغ ، للمرة الاولى ، كليا في (لوحة غطاء الخوان الوردي ١٩٣٣) : فخلفية اللوحة منشأة على منحنيات تحمي منحنيات الطبيعة الصامتة .

أما في (شخصياته التأليفية) فان الامتلاء الفراغي توصل اليه بتوزيع النور من المركز الى الجوانب (لوحة المرأة ذات القبعة) ، وباختيار ألوان متوزعة تعرّف بعضها ببعضها الآخر (لوحة المرأة حاملة المندولينة) .

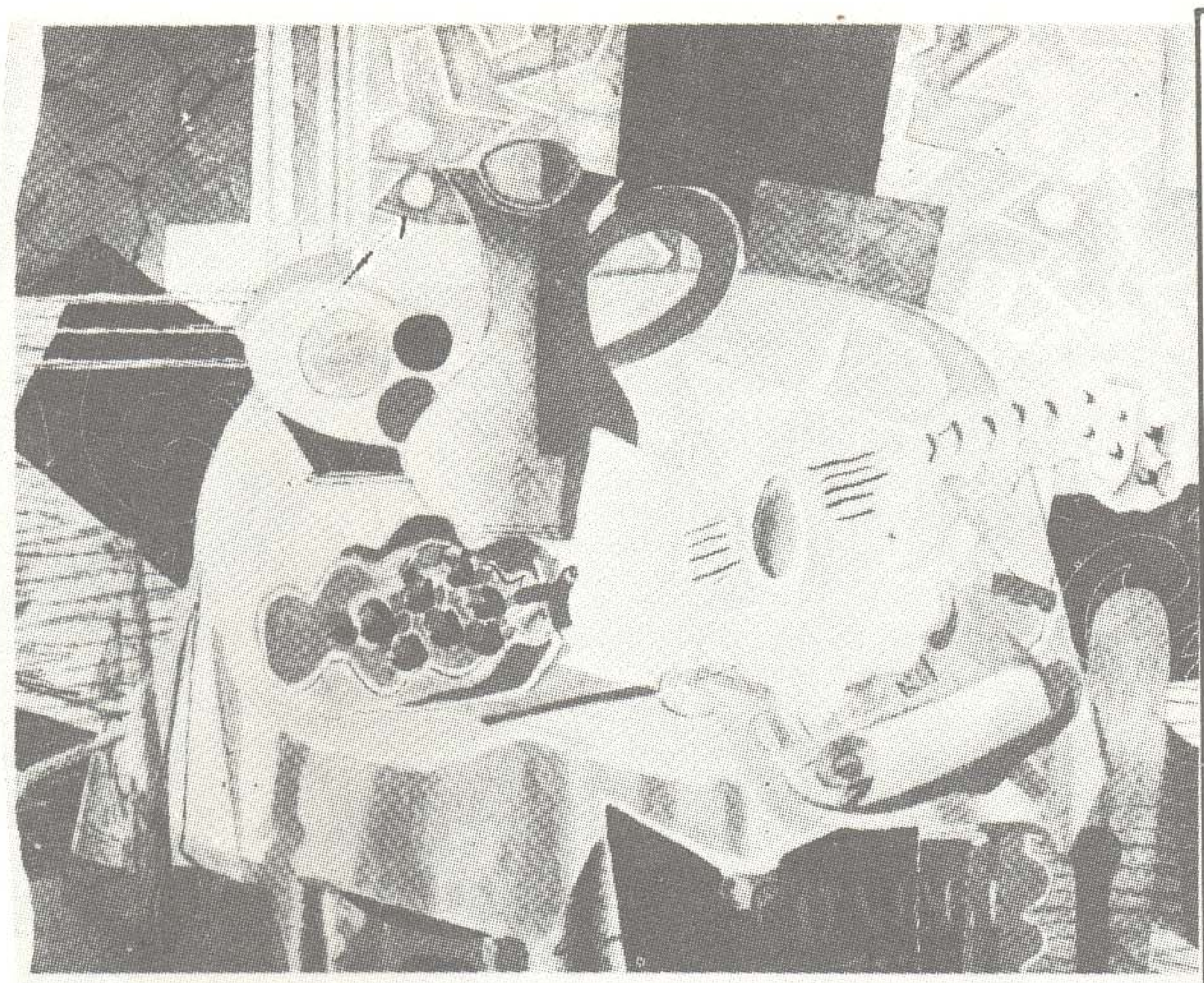
ولقد تصور براك النساء ، عازفات المندولينة ، أو القارءات في محترفه وكأنهن أشباح بأهداب فوسفورية، وتنظم ازدواجية الوجوه في (لوحة المستحمات ١٩٣٠ ـ ١٩٣١) بمعارضة مناطق مضيئة أحيانا ، ومظلمة أحيانا أخرى ، ولوحة (محترف الفنان ١٩٣٩) تركيب بحوث سابقة ، والفراغ فيها هو في آن واحد لمسي وبصري بفضل انحراف النور ، وكلي بالعلاقات التي تقام بين الوجوه وأوراق الجدران .

والموضوع في لوحات الطبيعة الصامتة (١٩٣٣ ـ ١٩٣٥) ، كما في لوحتي الغطاء الوردي والغطاء الأصفر، منتزع من صفته النفعية ، فكل عنصر بذاته ، وهم بالغ ، بشكل متناقض ، سريالية تشكيلية ، ان هذا السحر يتعلق أولا بالعلاقات التي تقام بين الأشياء ، [فالليمونة في الحقيقة ، الى جانب البرتقالة ، تكف عن كونها ليمونة ، والبرتقالة تنقطع عن كونها برتقالة ، لتغدو ثمرة ، وعندما يغدو ما كان لطخة بيضاء ، غطاء ، يبلغ التشكيل الشاعرية .] .

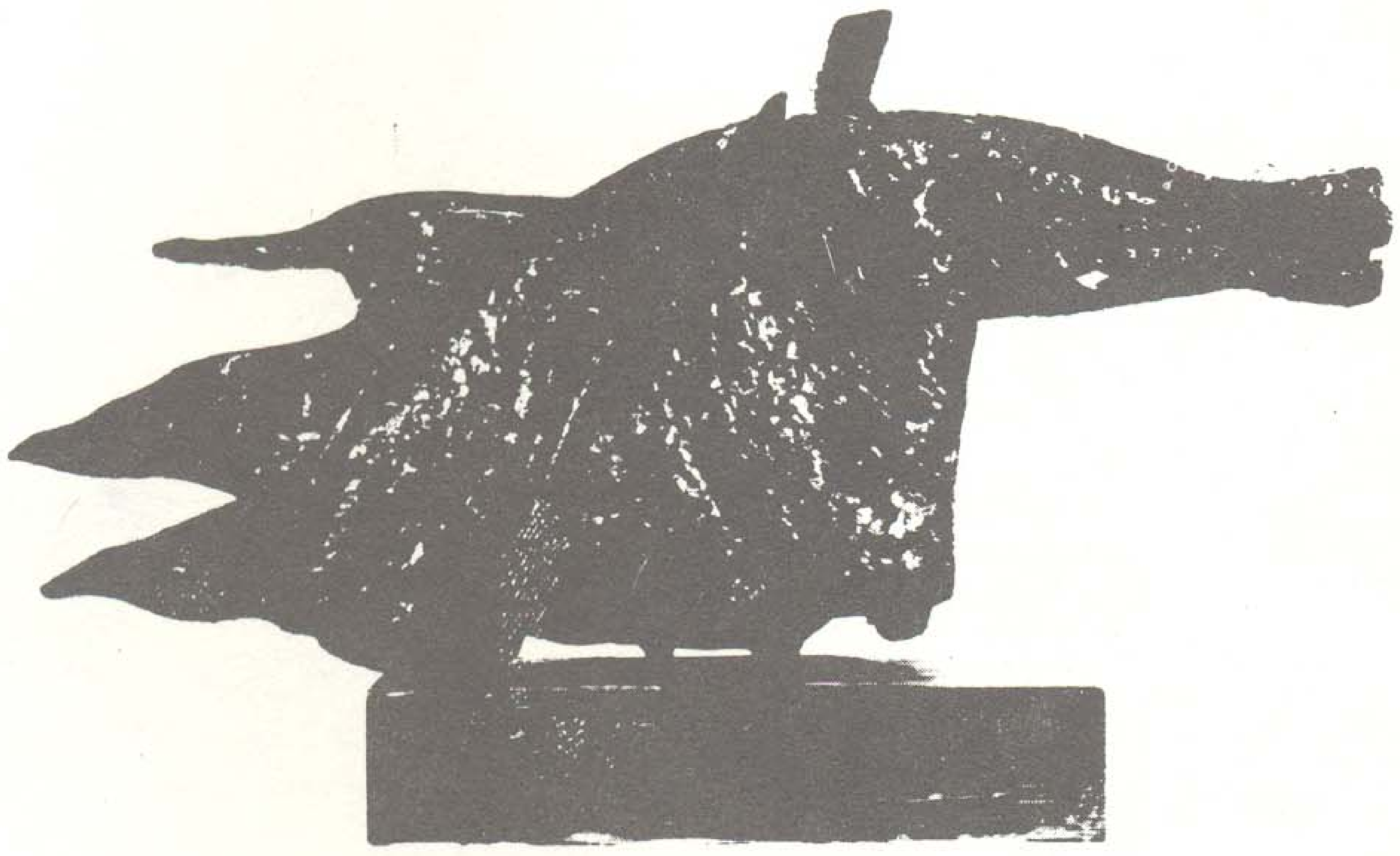
وقام براك بزيارات متكررة لشاطىء البحر ، في فارانجفيل ، خلال عام ١٩٣٠ ، والمستحمات في لوحاته محولات الى منحنيات تتعقد ملتقية ، أو تتدافع متفرقة ، وسيظهر هذا الخط المتموج مرة ثانية في لوحات الطبيعة الصامتة لهذه الفترة (لوحة الطبيعة الرمادية عام ١٩٣٢) ، وخاصة في أعماله الأخيرة .

وأحزنته حرب عام (١٩٤٠) فهو حساس في لوحة (المرأة على خلفية زرقاء عام ١٩٤٢) حيث كل شيء فيها غامض (الجزء المضاء من الجسم المناقض للوجه المظلم المفصول عن الجسد ، والخلفية الزرقاء محدودة، وخيالية) ، الا ان المأساة تنفجر في (لوحة الصبر عام ١٩٤٢) ، فجسم المرأة الهيكلي يجذب النظر نحو سواد عميق ، هو نوع من العدم ، وقلة حركته تعبر عن اليأس والقلق . وهكذا تظهر ، غريبة ، وبعيدة أيضا (لوحة المرأة في المرآة) ، [تصوير لا يقلق ؟ أي نوع من الفن هذا التصوير ؟] كذلك قال براك ، وتنطبق هذه الاقوال على أعماله الاخيرة ، وعلى مجموعة (المحترفات) بشكل خاص .

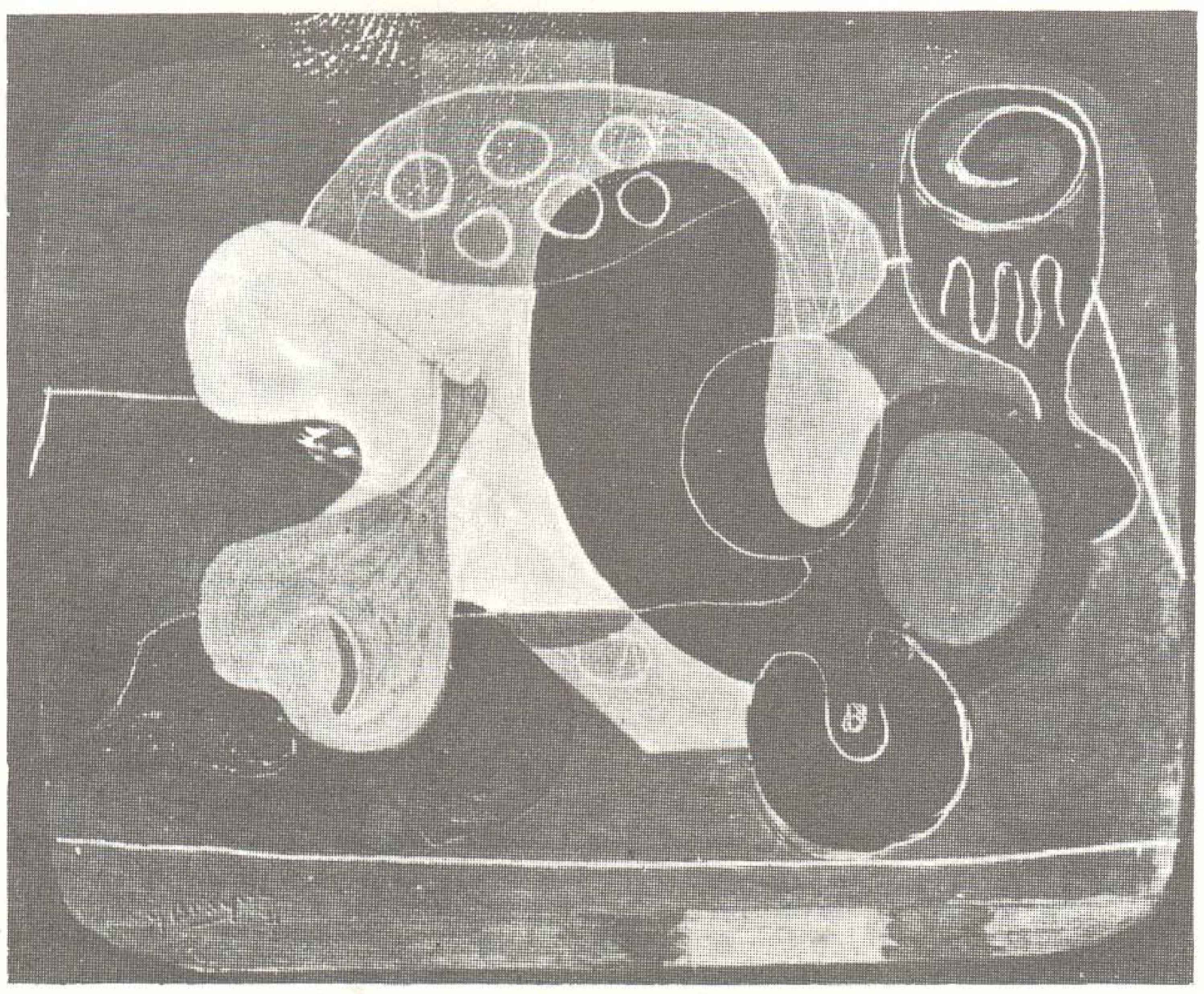
وغادر براك فارانجفيل خلال الحرب ، ولم يغادر محترفه الباريسي ، ولقد نفذ لوحات بسيطة جدا ،



طبيعة صامتة تكعيبية وشاعرية - براك



الحصان - نحت لبراك



تحويل للطبيعة الصامتة بشكل حركي .



من لوحات الموضوعات الانسانية .

تصور بدقة موضوعات ذوات نفع : (لوحة الخبز عام ١٩٤٠ ، لوحة ابريق الخمر والخبز عام ١٩٤١ ، السمك عام ١٩٤٢) . وهكذا خلف الاقتصاد الوفرة ، وهكذا وجدت هذه الموضوعات اليومية ، بعد أن تخلصت من التعقيد التزييني ، ووضعت على الجدران العارية وزنها ، وجوهرها ، واستقلالها .

٤ ـ الموضوعات الكبرى :

وبلغ براك في نسخة لوحة البليباردو الابتدائية ، قمة فنه ، فكتلة البليباردو الخضراء تنتصب فوق امتداد الجدار الداكن ، والفضاء البصري الطبيعي مشار اليه بنهاية البليباردو ، والمنضدة مكسورة ، لأنها مرئية في آن واحد من قبل اللاعبين ، وخط منير يشير الى مسار الكرة .

وقضى براك ، لأسباب صحية وذوقية ، السنوات الثماني الاخيرة من حياته في محترفاته في باريس وفي فارنجفيل ، وغدت محترفاته بالنسبة اليه عالما صغيرا قدمه مصورا في أعمال ثمانية كبرى . وهي أعمال وصافة ، تشكل انطلاقا منها ، شاهدا ثمينا على العالم الذي كان المصور يعيش فيه ، كانت الاشياء ، المتراكمة بلا نظام ، تتجه كلها نحو موقد : لكأن اللوحة تجري ، ان هذا الترتيب ، بصورة عامة ، هو الذي كان معتمدا في لوحاته (المحترفات) .

كانت جميع هذه اللوحات ، باستثناء (لوحة المحترف ٨) مصورة باللون الرمادي المتدرج ، أو باللون الأسمر الأحادي اللون ، لكي لا يغدو اللون تسلية في صلاته الداخلية في الشكل وفي الفضاء ان هذه اللوحات ، المتجاورات بخشونتها وصرامتها ، هنّ كذلك أيضا بجوهن الضبابي المقنع الذي يحول الحقيقة المعتادة للأشياء المألوفة .

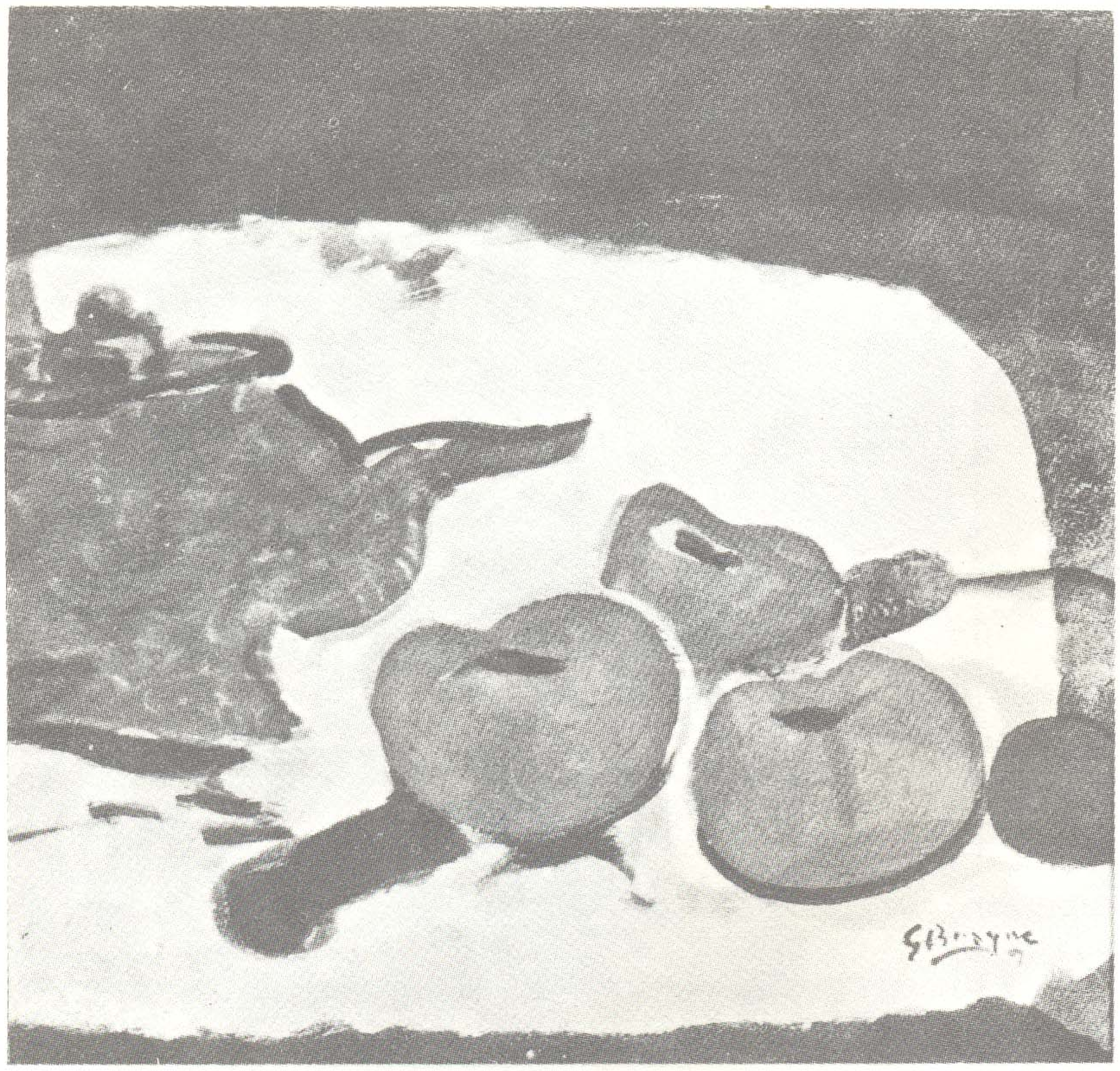
لا شيء يمكن أن يكون كما يظهر لنا : فللظلال جوهر وماهية ، والجسم الكتيم شفاف ، والخطوط لا تقود الى أي مكان ، أحقيقة هي الاشياء ، أم أنها في طريقها لتكون مصورة ؟

ان جميع هذه اللوحات ، في النهاية ، باستثناء (لوحة المحترف ١) تتضمن الحضور الغريب لطائر يطير باتجاه المحترف ، ممدود حينا بكل انبساط جسمه ، وحينا مستدير (لوحة المحترف ٤) ، أو جاثم على الحاملة (لوحة المحترف ٦) ، ان أصل الفكرة لوحة كبيرة (محطمة الآن) لطائر يطير ، كانت توجد في محترف الفنان عندما بدأ ، في عام ١٩٤٩ ، في رسم السلسلة ، ليس في الصورة شيء من الرمز ، فالطائر يهيىء لجعل هذا الفراغ ماديا ، حيث يتطور بحرية .

ان جو اللوحتين الأولبين ، الواقعي نسبيا ، يغدو اكثر سهولة في (لوحة المحترف ٣) ، فالأشياء تمتزج فيما بينها ، وكل السطوح توجد في المستوى نفسه ، الا أن الفراغ يبقى جامدا صلبا ، لأنه مستند على سلسلة من الخطوط العمودية ، وهو يغدو في (لوحتي المحترف ٥ و ٦) عنصرا سائلا ((ومناخا)) تذوب فيه الأشياء ، في (لوحة المحترف ٥) ، يظهر الطائر كتلة غير محدودة الشكل ، متموجة سابحة في شكل بيضوي ، وتغدو الأشكال السديمية جامدة مرة ثانية في (لوحتي المحترفين ٨ و ١١) . ان [براك] في هذه اللوحات ، التي تحدد ذروة فنه ، يبرهن على شجاعة وقوة خارقتين .

ويصبح الطائر الموضوع الملازم ، ويعكر طيرانه فضاء يلمس ، ويجعل الجو ملموسا ويوحي بالحركة ، ويعالج الموضوع كثيرا بعد أن بلغت أبحاثه الفراغية غايتها الكاملة : (لوحتا خفق الجناح عام ١٩٥٥ ، الطائر وعشه عام ١٩٥٦) المرسومتان في سقف قاعة الاتروسكين في متحف اللوفر .

كذلك انقطع الفراغ المتموج النشيط في لوحات المحترفات عن أن يكون معماريا ، الا أنه لا يوجد الا بالمادة ، هذه المادة الكثيفة المنتشرة على اللوحة بيدي صانع ماهر ، هي بالنسبة لبراك المنبع والمؤيد لكل روحانية .



الانسان يتحول الى طبيعة صامتة والطبيعة الصامتة تمتلئ انسانية .



٥ ـ على هامش العمل المصور :

اننا مدينون لبراك باختراع ، ان هذه الجصيات المنقوشة : هذه الخطوط البيض ، الحادة ، والمحفورة على الدهان الاسود والمغطية للجص ، هي ، في النهاية، رسوم . ان هذا الاسلوب الخطي ـ الذي يرجع أصله الى المرايا الأغريقية ـ يستعير موضوعاته من الميثولوجيا : هيراكليس ، أيو . ان الخط يجد أحيانا بساطة الفن الأغريقي القديم القصوى ، الا أن الخطوط غالبا ما تقطع ، وتتقاطع ، وتتراكب بليونة كبيرة ، وتتابع المنحنيات وترسم شخصيات هوائية .

ولم يعالج (براك) النحت الا في عام (١٩٣٩) ، لقد بدأ ، على شاطىء فارنجفيل ، في جمع حصى وعظام ، وانه يغير ، مدفوعا بذوق التحويل ، هذه الاشياء الطبيعية ، من أغراض وجودها الاصلي : وهكذا تغدو أربع حصوات جسما مزدوجا .

وتابع (براك) خلال الحرب العالمية الثانية النحت، مدفوعا بذوقه في التجميد بسبب قلة الالوان ايضا ، وتجمعت أعماله في بضعة موضوعات : مجموعة الخيول الصغيرة ، والاسماك ، والطيور ، والمظاهر الجانبية الانسانية ، العربة ، النباتات ، انها موضوعات معالجة، بأوفر ما يمكن من البساطة ، وبأسلوب فني قديم ، وانه يستخلص منها ايناسا عميقا ، انها [علامات روحية تصنعها لها الاشياء ، مع كونها ، ماديا ، مخلوقات وأشياء] .

ونحن مدينون أيضا لبراك ، « المعلم الصانع » بكثير من المنتجات : تزيين ، وتزيينات ، وزجاجيات ، وحتى صور حلي .

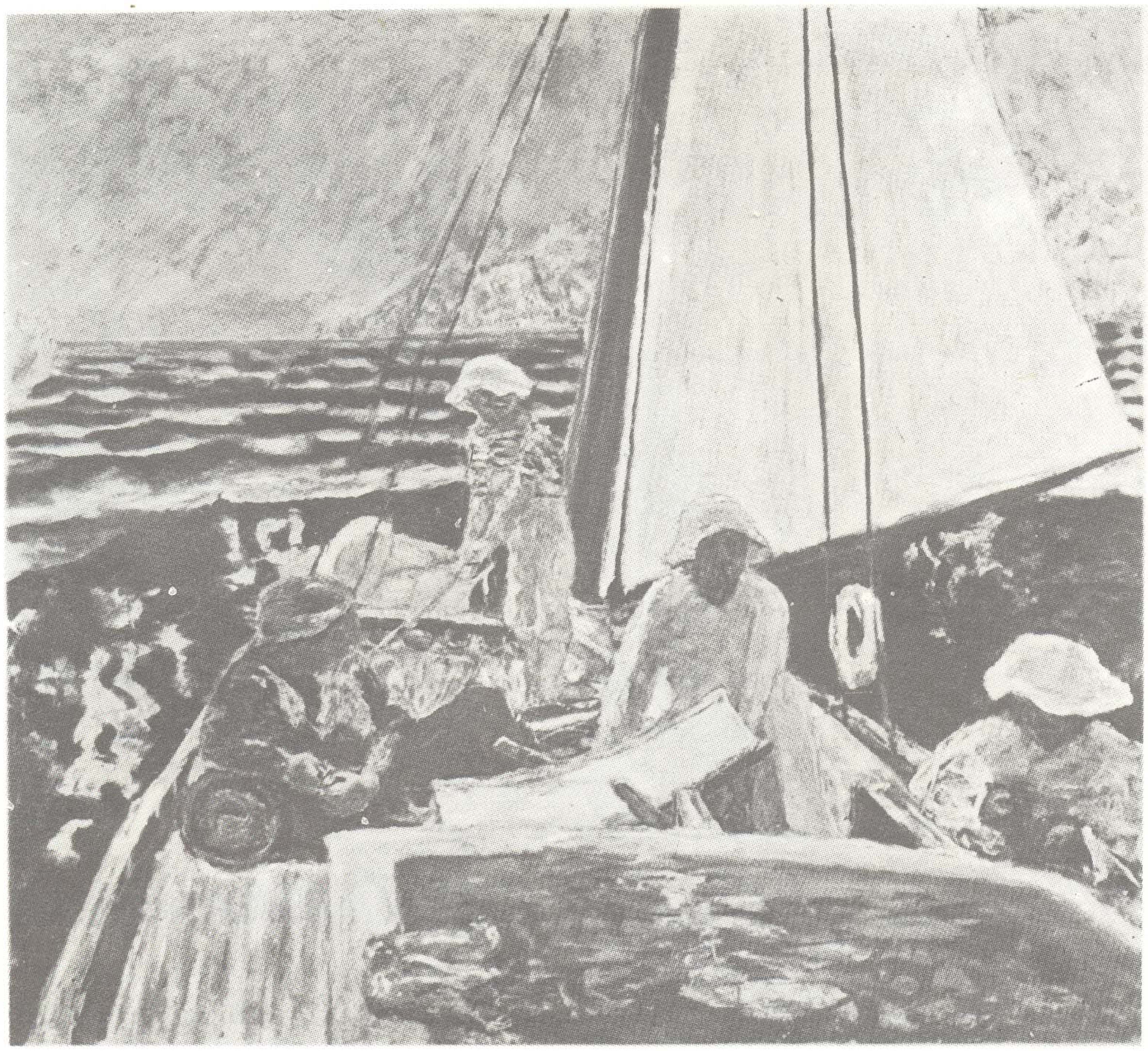
بونار
فنان التصوير الصافي

بقلم: جان غرونيه
ترجمة: خليل شطا

مضت فترة من الزمن كان النقاد يتحدثون فيها عن الشعر الصافي ، وهي عبارة أطلقها [هنري بريمون] مؤلف ((صلاة وشعر)) ، ولعلنا نستطيع نحن ايضا أن نتحدث هنا عن ((التصوير الصافي)) ، غير اننا لو فعلنا هذا لوجدنا أنفسنا مرتبكين ، اذا ما أردنا أن نؤيد كلامنا بأمثلة ، وهذا تقريبا بقدر ما نكون مرتبكين حينما يتعلق الامر بالشعر ، ذلك انه يتوجب علينا أن نعثر على فنانين تكون لغة التصوير في نظرهم شفافة ، فالادوات والمواد المستعملة تقتصر حينذاك على الضروري فقط ، ويغدو النموذج آخر ما يهتم به المصور ، واخيرا لابد من استبعاد كل ما هو محسوس ، ولا مناص من النزوع الى الموسيقى ، فنلاحظ ان الموسيقى تستخدم الآلات الموسيقية والحسابات والقواعد ، هذه القواعد التي لا غنى لنا عنها ، لانها على أي حال تجيز الشواذ وتفسح له المجال ، ولنفرض أن من يؤدي القطعة الموسيقية حر بالنسبة لاقسامها ، فكان لزاما على هذه الاقسام أن تعين له الى أي حد يمكنه ان يتحرر وانطلاقا من أي لحظة يستطيع ذلك ، حقا انه لمن الصعب جدا أن يكون الفنان حرا ، وكذلك من الصعوبة بمكان الا يقول شيئا معبرا ، فما ان يوضع اللون على قماشة التصوير حتى يتخذ له معنى أي يتخذ اتجاها، وحتى يقود الى شيء ما هو بحاجة الى التعبير عن نفسه، من خلال الشخص الذي يضع هذا اللون ، فنحن لا نستطيع أن نقاوم هذا الشيء ، ويجب ألا نقاومه ، ان أي كلام ، ولو كان بعيدا عن المنفعة او المجتمع ، يحتمل عامل التوجية .

ولذا عبثا ، اريد القول ان بونار يمثل في عصره وفي حضارتنا التصوير الصافي ، فاني مضطر لان أعلن تلطيف قولي هذا ، ذلك أن بونار رسام يميل الى استبعاد كل ما لا يمت الى الرسم بصلة : فهو يقول عن نفسه ، وهو في الرابعة والعشرين من عمره ، انه لا ينتمي الى أي مدرسة ، وانه يسعى في العزلة لابداع شيء خاص به . . . ويقول حينما بلغ الثمانين من عمره ان ((ردود الفعل هي وحدها لها اهمية في الفن .)) ، وكان يقول ايضا : ((لا وجود للقواعد على الاطلاق .)) وبالتالي فهو لا ينتظر شيئا من الخارج .

وهذا صحيح على العموم ، ونحن نجد نماذج قليلة لمثل هذا الاستمرار ، فلقد كان (بونار) يلقي دائما على ما يحيطه تلك النظرة التي هي أشبه ما تكون بنظرة طفل ، والتي تحول مشاهد الحياة المألوفة واليومية الى مناظر رائعة مدهشة ، وقد اصبحت هذه النظرة اكثر الحاحا حينما تقدم صاحبها في العمر، فالاستغراق في التأمل الطويل هو مصدر لوحاته ، فهو



سيناك ورفاقه في المركب - بونار

أبدا ينظر ويعيد النظر من غير أن يكل حتى ليقال انه يسعى جهده لكي يتأثر بالمشهد المعروض امامه ، وليس بنافع ان يكون هذا المشهد نادرا ، أو رائعا . وبالعكس فان المشاهد الاكثر الفة هي التي تستوقفه أطول وقت ممكن ، ان مصادر الهامه كانت تلك الاماكن التي عاش فيها وهي (الدوفينه) و (مونمارتير) و (الشاطىء اللازوردي . فهو لا يحتاج الى السفر ، بل يرسم الاشياء والاشخاص الذين يحبهم كأسرته والمناظر التي كانت تطل عليها مراسمه ، وكحيواناته المفضلة التي كانت عبارة عن كلاب صيد قصيرة القوائم (قبل ترقيتها الاجتماعية الى كلاب ألمانية) ، حقا ان حياته تمتزج بمهنته ، لقد ولد لكي يصور ، لاشيء آخر سوى التصوير « حينما يمارس الانسان التصوير فهو لا يستطيع أن يمارس الا هذا العمل . » .

ترى ، كيف كان يصور ؟ ان ابن أخيه (شارل تيراس) يعلمنا ذلك ، فقد كان يعلق قماشة الرسم على الحائط بواسطة اربعة مسامير صغيرة ، ثم يضع لمسات خفيفة من اللون « وهو يدني وجهه من القماشة » ، ثم يرتد قليلا الى الوراء كل مرة ليبدي رأيه في الاثر الذي يحدثه ، كأن يمسك ريشته باحدى يديه ويمسك باليد الاخرى محكا أو خرقة ، فيستوقف عن الرسم بعد مدة ، وكان هذا التوقف يطول .

كيف يحدث أن فنانا مراقبا مثله لا يعرف الملل يتوقف عن العمل قبل ان ينهي رسمه ؟ هو الذي فاجأه أحد الحراس في متحف اللوكسمبورغ بينما كان يدخل على احدى لوحاتيه بعض اللمسات الجديدة ، لانه وجدها على غير ما كانت عليه يوم سلمها للمتحف ؟ هو الذي يدخل بعض اللمسات على الصور الفوتوغرافية التي أخذت للوحاته ، هو الذي يعيد الرسم على الزجاج حينما تبدو له الرسوم المائية الموجودة داخل الاطار غير مطابقة تماما لدرجة اشراق الالوان ؟ جميع هذه الاعمال لا تعطينا فكرة عن صانع رمى ريشته بعد ان فقد صبره .

ذلك أن هناك نوعين من الصبر : الصبر الذي يقوم في الاستمرار ، والصبر الذي قوامه الانتظار .

فهناك أوقات يجب فيها الاستمرار ، وأوقات

أخرى تقتضي الانتظار ، واخيرا ينبغي الشروع في المضي حتى نهاية العمل الذي باشرناه على ألا نتوقف أبدا ، ولكن ، مهما فعلنا ، لابد أن يأتي وقت لانبدع فيه ، فنكتفي بالشرح والتفسير ، ذلك اننا لم نعد أسياد مشروعنا ، بل غدونا عبيدا له ، حقا لابد أن يكون حد للتعلق بالطبيعة وللمثابرة في العمل ، واذا بتغير مفاجيء يصبح الذي يشاهد أكثر أهمية من المشهد نفسه ، فمه يحس به هو اهم مما يشاهده ، ان الفنان لم ينطلق على هذا النحو ، اقصد الفنان الذي ينتهج نهج (بونار) . لقد كان يريد أن يكون هو نفسه ، وان يتمسك في الوقت نفسه بالطبيعة ، ومن جهة أخرى يلاحظ أنه ضل الطريق السوي ، وذلك بسبب تقيده المفرط بالطبيعة .

وبونار يفهمنا رأيه على الوجه الاكمل بهذا الشأن، وذلك في مقابلة اجرتها معه أنجيل لاموت(١) ، يجب على الفنان ان يسيطر على نفسه وان يختار نموذجه على ألا يستسلم لسيطرته عليه ، يتوجب عليه في الواقع ان يتمسك دائما بفكرته الاولى ، هكذا كان يفعل الفنان (تيسيان) ، أما (فيلاسكيز (فقد كان لا يتقيد أحيانا (في لوحاته الاكاديمية)بالهامةالاساسي، فمن واجب الفنان أن يعود دائما الى المصدر ، أي الى تأثره الاولي .

حقا انه لامر مؤثر ان نرى هذا الرجل السريع التأثر بالعالم الخارجي والذي كل شيء ، يمثل في نظره الواقع حتى المظاهر ، على حد قول برنار دور يفال (في حين انه عند كلود مونيه ، كل شيء يمثل المظهر حتى الاشياء الاكثر واقعية) ، وانه لامر مؤثر أيضا أن نرى



الفراق ـ لوحة معبرة لبونار

هذا الرجل يقطع عمله في الوقت ، الذي يتغلب الواقع على الرؤية فوق الحد ، ولقد كان يعترف انه لم يكن يحيد عن الاشياء بسهولة :

ـ ((انا ضعيف جدا امام الطبيعة ، غير انه كان لزاما عليه ان ينفصل تماما ليبقى متمسكا بواقع اسمى هو واقعه الخاص ، وذلك ليقلد نفسه في حركاته الاولى))

ان أولية الاحساس الاصلي كانت تبدو ايضا ضرورية عند رسام مثل (كورو) ، وفي رسالة كتبها هذا الاخير اقرأ مايلي : ((فيما أنا أحاول التقليدالدقيق لايغرب عن بالي لحظة واحدة ذلك التأثر الذي تملكني، فالواقع هو جزء من الفن ، والشعور يكمل الجزء الاخير ... نحن نتأثر امام هذا المنظر او ذاك الجسم، ـ فيجدر بنا الا نتخلى عن هذا التأثر ، وفيما نحن نبحث عن الحقيقة والدقة يجب الا ننسى مطلقا ، ان نضفي على هذا المنظر انطباعتنا الاولى ...))

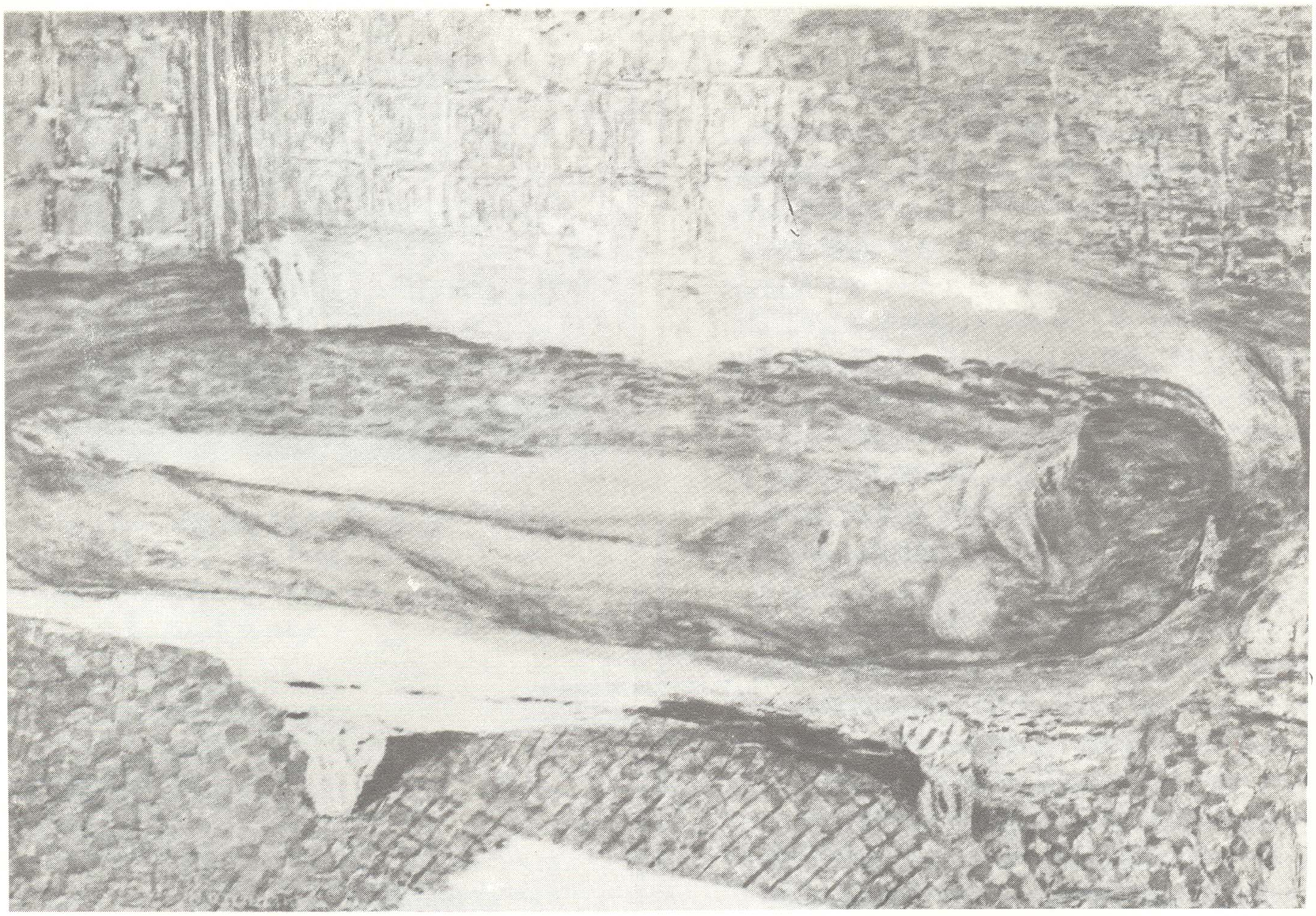
ليست اللوحة صورة منعكسة إنما هي تناسق وانسجام ، وحينذاك فان الملاحظة الاكثر استمرارا ، والانتباه الاشد تيقظا ، لايكفيان ، بل هما يبددان الجهود فلابد من أن يتمالك الفنان نفسه ، ومن أن يظهر هذا التحيز الذي يفيض بالحب والذي بدونه ، على حد قول غوته لسنا جديرين بأن نقوم بشيء يذكر.

واذا كان هناك ثابتة في فن بونار فهي تكمن في هذا العوْد الابدي ، لقد اقتدى بونار بـ /كورو/ ، فالاساس لم يغرب عن باله ، ان منحنى هذا الفن قد يبدو لنا متعرجا ، هذا اذا اهملنا هذا الجهد المستمر الذي للفنان ليكون صورة منعكسة للطبيعة ولنفسه وبخاصة للطبيعة اولا ، وفيما بعد لنفسه عبر الطبيعة .

انه يبدأ بالنمنمة وذلك بواسطة درجة اشراق الالوان الهادئة واللوينات الخفية والتركيب الزخرفي الذي هو اشبه مايكون بالموسيقى والجو المكفهر ، جو فصل الشتاء في باريس ، لقد كان مطلع القرنالعشرين يدعو للحزن والاسف بميله الشديد الى المرحومظاهره المزعجة فالنساء بملابسهن الغريبة ، والرجال بصداراتهم الواقية يدخنون السيكار ، وأقل مايمكن قوله ان مطلع هذا القرن كان ينقصه الافق الواسع ، غير أن الفنان المبدع يفعل تماما كالنبته ، فهو يتغذى مما يناسبه ويحول العفن الى زهرة ، ولنتصور ان فويار كان يعيش في ذلك الوقت ، وهو الذي كان لايقل حماسة عن بونار ، بل كان أكثر منه صرامة !

---

(١) مجلة ((القريحة)) (فيرف) العدد ١٧ ـ ١٨ ، المخصص لبونار عام ١٩٤٧ ، وهو مؤلف من صور جيدة منقولة عن لوحاته ، رسمها في السنوات الاخيرة . يتضمن هذا العدد احاديث ممتعة أجراها معه تيريار وانجيل لاموت .



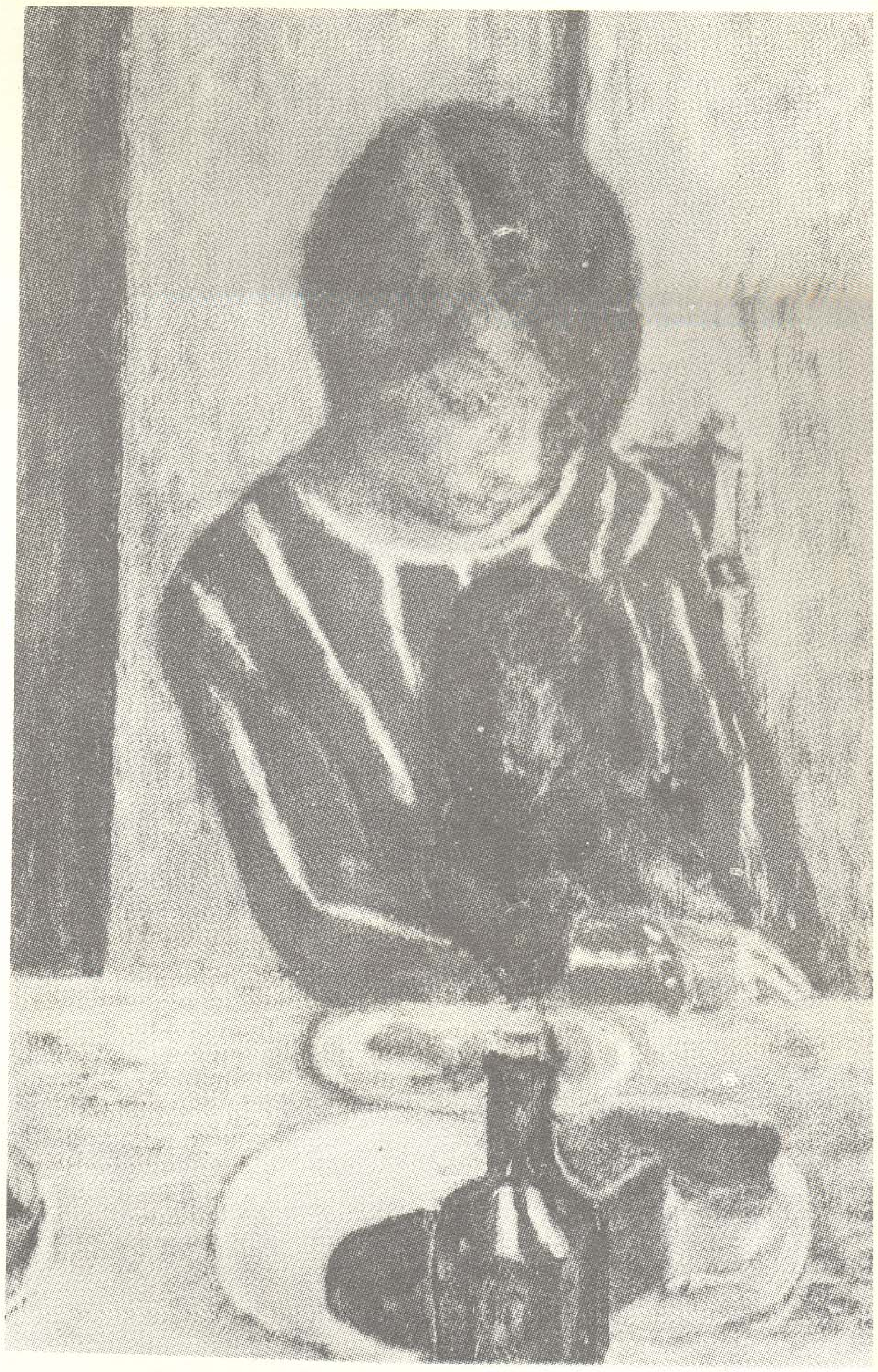
عارية في الحمام - بونار

ثم ان الطبيعة ـ الطبيعة الحقيقية ، طبيعةالريف، فاجأت الفن بظهورها ، وهو لم يكن بعيدا عنها ابدا ، وذلك بفضل البيت ، الذي كانت اسرته تملكه في مقاطعة الدوفينه حيث كان يعيش في غاية السعادة ، هذا البيت الذي لم يكن يغادره الا للقيام بنزهات طويلة بقصد السباحة ، في مياه السيول الصافية ، او لكي يقطف بعض الازهار البرية ، ثم كان له منزل في (النورماندي) ومرسم في (فيرنون) يجاور النهرتماما، غير أن الثورة الانطباعية التي كان مستعدا لها كليا حملت معها تحريرا عظيما ومفاجئا ، لقد خضعت قيمة اللوحة للون ، وفي النهاية حل اللون محلها تماما ،واخذ يقوم بجميع الادوار التي تؤول اليها ، واذا اضفنا على هذا تلك الثورة التي تميل الى الاشياء الفنية اليابانية، فاننا نحصل على تغيير تام في الرسم المنظوري ، ولم يعد حينذاك اثر للرسم التدرجي باللون الرمادي على الزجاج ، بل نحن نتبين درجة اشراق الالوان الصافية والزاهية ، كما نلاحظ ميلا الى اللمعان والبريق في الوقت نفسه ، ولكننا لانجد اثرا للنموذج المجسم .

ان توزيع هذه الالوان لرائع حقا ، ولكننا لا نعثر مطلقا على لوحة متقنة التصوير او متنافرة الالوان ، لقد كان هذا مألوفا في ذلك العصر حيث كانوا يعتقدون أن التصوير يمت الى الموسيقى بصلة ، كما كانوا في الواقع يعترفون بتفوق جمالية الاضواء الباهرة .

ومن جهة اخرى كان بونار يقاوم من تلقاء نفسه هذا الفساد الذي يهدد فن التصوير ، فلم تكن لوحاته ابدا ((خلطا ومزجا)) ، والتنظيم على الطريقةاليابانية يمكن ان يكون وليد تقدير بارع ، كما يكون اللمعان نتيجة تنظيم ، يتحقق بتوافق درجة اشراق الالوان ومعادلات دقيقة .

ومع ذلك فان المصور يشعر بحاجة الى ان يمثل نحو الجهة الاخرى ، كتب بونار الى ابن اخيه شارل تيراس يقول : ((لقد اجتذبني اللون فضحيت من اجله ... بالشكل ، ولكن صحيح جدا أن الشكل موجود ، فلابد اذا من دراسة التصوير ، وبعدالتصوير يأتي التركيب والمزج مع مراعاة التوازن ، ان لوحة محكمة التركيب تعتبر مصنوعة جزئيا)) (٢) .



امرأة حزينة ـ بونار

وانا أكرر ذلك كله ارضاء للضمير ، انه شيء معروف جدا ، وهو ، خلافا لما يمكن اعتقاده ، يعبر عن دقة وتدقيق أكثر مما يعبر عن تغيير تام في الاتجاه ، وليست هي كذلك مسألة مطابقة لذوق العصر ، فلم يكن بونار من أولئك الذين هم دائما في المؤخرة ، ان تطوره ، ان كان هناك تطور ، هو أمر داخلي يبرره مزاجه الخاص .

ترى ، متى خضع بونار للتسهيلات ، التي تقدمها الرؤية الانطباعية ؟ ومتي ادخل في لوحة هذه الحركة البرونية (وهي حركة مستمرة في الجزئيات المجهرية السابحة في السوائل) التي تجعلنا عاجزين عن حل رموز لوحات معاصرية ؟ ان اسلوبه واضح تماما ، وسيصبح اكثر وضوحا في سياق البقع الزاهيةالالوان حينما يدخل ثانية الرسم بالقلم ، وليس ذلك كعنصر تخطيطي مكلف بتحديد الانوار بالنسبة للظلال ، بل كتمدد اللون نفسه .

واللون حينذاك هو الذي يقوم بتركيب اللوحة ، ولكن ، على أي نحو يتم ذلك ؟ « هناك سلسلة من البقع ترتبط فيما بينها وتنتهي بتكوين الجسم » ، ذلك هو تعريف اللوحة ، ولذا لابد من تجنب « فوارق الالوان الجوفاء » ، ومن الضروري ان يقود انتباه مستمر العين واليد ، ويجب الا يحدث اي انقطاع في الاندفاع ، والا اصبحنا حينذاك شبيهين بجهاز يسمح بادارة آلة دون‌ان تديره ، وتتوقف المقاومة التي‌بدونها لايتشكل الاثر الفني ، يقول بونار لتيرياد : « يكمن‌جمال تمثال رخامي قديم في سلسلة من الحركات الضرورية للاصابع » . ولابد من التشديد على كلمة « الضرورية» ان الصرامة هي التي تضفي اهمية كبيرة على هذا الفن الذي هو على جانب كبير من العفوية .

في لوحة « مرفأ تروفيل » (٣) بقع من اللون ترسم الارصفة كما ترسم أشخاصا وبيوتا وغيوما ، وهناك استدعاءات فيما بينها . هذه البقع مستطيلة ، انها تشكل شبكة خفية من خطوط متعامدة ومتوازية (وعلى هذا النحو نرى مصباح المرفأ الى جانب الشراع المشدود الى صاري الزورق) ، ان قوة اللوحة ككل والجو العام الذي يصل الغيوم بالبيوت على تدرجات الوان صفراء ، تتنوع اضاءتها بشكل خفي ، هذا كله يعرض لنا « كلوحة » ، يشكل الجزء المنير فيها مركزها الاساسي ، وهذا ما يتفخر في لوحاته الزخرفية الكبيرة الاربع ، وهي « المدينة » ، و « الآثار التذكارية » ، و « الرعاة » و « الجنة » .

كان من الطبيعي جدا ان ينسجم نور سماء البحر الابيض المتوسط مع تصوير بونار ، لقد دخل هذاالنور في نطاق منهجه ، وذلك في المرحلة الاخيرة من حياته حينما كان متفرقا في عالم الوهم والخيال ، لقد اشاع هذا النور تبسيطا كبيرا في اللوحات الطبيعية التي رسمها وهو قابع في صومعته في منطقة الكانية . فمن البيوت الواقعة في المستوى الاول حتى البحر ، ومن البحر حتى السماء ، لم يعد هنا سوى تدرج دقيق من الالوان ، غير ان دقتها تزول في نور كلي ، لقد نجم عن ذلك هذه المعجزة وغيرها ، وهي ان هذه السقوف الحمراء المصنوعة من القرميد الالي والتي كان رسام آخر هو (أندره لوت) يقول بحق عنها ان هذه‌السقوف لايمكن ان تندمج في المشهد الطبيعي ، ولا في الرسم ، وان هذه السقوف تشكل تلقائيا التناغم ، تلك هي الكلمة الاخيرة التي يجب التوقف عندها حينما نتحدث عن بونار .

---

(٢) شارل تيراس : بونار (فلوري ١٩٢٧) كتاب فريد لا يمكن الاستغناء عنه . راجع ايضا انطوان تيراس : بونار (سكيرا ١٩٦٤) .

(٣) التي تحمل تاريخين : ١٩٣٨ ، وهو تاريخ انجازها ، و ١٩٤٥، وهو تاريخ نقلها الى باريس من قبل شارل تيراس كهبة لمتحف « الفن الحديث » .

فنان عالمي

الفنان الروسي

سوريكوف

إعداد : الحياة التشكيلية

ان الفنان (فاسيلي ايفانفوتش سوريكوف) ، هو أحد المعلمين الكبار في رسم اللوحات التاريخية في الفن الروسي ، وهو فنان الشعب ، كما كان (بوشكين) شاعر هذا الشعب و (غلينكا) موسيقاره وفي فن (سوريكوف) تتجلى خصائص الفن الروسي ، وقد قدم الاعمال الفنية التي تقدم هذه الخصائص كما فعل (بوشكين) و(غلينكا) .

وعلى الرغم من الزمن الذي مر على تقديم اعماله، فهي لم تفقد رونقها ولا تأثيرها على المشاهد المعاصر .

ولد (سوريكوف) في (سيبيريا) عام (١٨٤٨) في بلدة (كراسنويارسك) وان اصله (القوزاقي) عميق الجذور في تلك المناطق التي تحيط بنهر (الدون) لقد اسس اسلافه عدة مدن ،وقادوا ثورة ضدالقيصر، وكان (سوريكوف) فخورا دوما بأصله ، وأسلافه القوزاق .

ولم تكن عائلته غنية بل كانت متوسطة الحال ، تملك بيتا خشبيا بني في الثلاثينات من القرن الماضي ، وفي هذا البيت ولد الفنان .

لقد تركت طفولته عليه تأثيرا كبيرا ، وكل ماراه في طفولته من اشياء واشخاص ، قد انطبع في ذاكرته فلم ينسه ابدا .

وفي عام (١٨٥٤) انتقلت أسرة (سوريكوف) الى قرية (بوزيم) التي تبعد (٦٠) فرسخا في الشمال وذهبت العائلة جميعها الى القرية ، وفي (بوزيم) كان الريف رائع الجمال ، ويجد الانسان فيه كل ماهو ممتع ، كل شيء موجود ، سمك كثير في الانهار وسحر رائع في الطبيعة والغابات ، وذهب في الارض ، وكان (سوريكوف) يقوم برحلات عديدة على حصانه الى الريف المجاور ، حيث تبدو النوافذ الشعبية،ويستمع الى الاغاني الريفية التي لم تكن تصل الى المدينة ، واية ايام جميلة امضاها هناك ، واية اعياد ميلاد رائعة !

تعلم ركوب الخيل ، والصيد ، وبدأ يرسم عدة رسوم ، رسم الاحصنة ، ولكن لم يكن متمكنا من الرسم ، وعلمه الخادم (سيمون) كيف يرسم ارجل الحصان اثناء الحركة ، ولم يكن يملك الالوان الزيتية في تلك المرحلة ، حين رسم صورة (بطرس الاول)من صورة مطبوعة .

وقرر أهله ارساله الى مدرسة (كراسنويارسك)، وبقي عند عمته (اولغا) في هذه المرحلة خلال عام (١٨٥٦) .

ولقد وجد أن المدرسة لاتحتمل ، وكذلك الاساتذة الذين كانوا يعاقبون الطلبة ، وشعر بالحنين الى اسرته ، ولهذا قرر الفرار من المدرسة .

كان اول معلم درسه الفن هو (نيقولاي فاسيلفتش غريبنيف) ، وكان له الفضل في تعريف (سوريكوف) على اصول الفن وقاده الى الشهرة .

درس (غريبنيف) مابين عامي (١٨٤٧ - ١٨٥٦) في مدرسة (موسكو) للتصوير الزيتي والنحت والعمارة وقد درس باشراف (ابولون موكر يتسكي) ، وهو تلميذ للفنان (ألكسي فينتسيانوف) ، و(كارل بريللوف) ، وقد قام بنقل اعمال لعدة معلمين كبار في (الارمتياج) ، وقد نال (غريبنوف) لقب (فنان حر) للوحته (الفتاة والجرة) ، وقد تزوج وعمل في (كراسنويارسك) في تعليم الرسم والنحت في المدرسة.

وبالاضافة الى دروسه ، قام برسم عدة رسوم كنائسية ، ولقد ساعد غريبنوف (سوريكوف) على امتلاك ناصية الرسم ، وعلى دخول كلية الفنون الجميلة ... ليصبح مصورا زيتيا .

وكان (سوريكوف) ، دوما يذكر استاذه الاول ، ويشعر بالامتنان لما قدمه له ، ولما علمه من اصول الفن ، ولانه عرفه على الطبيعة ، وفتح عينيه لرؤية الجمال .

يقول (سوريكوف) :

- « لقد علمني غريبنوف كيف أرسم » .

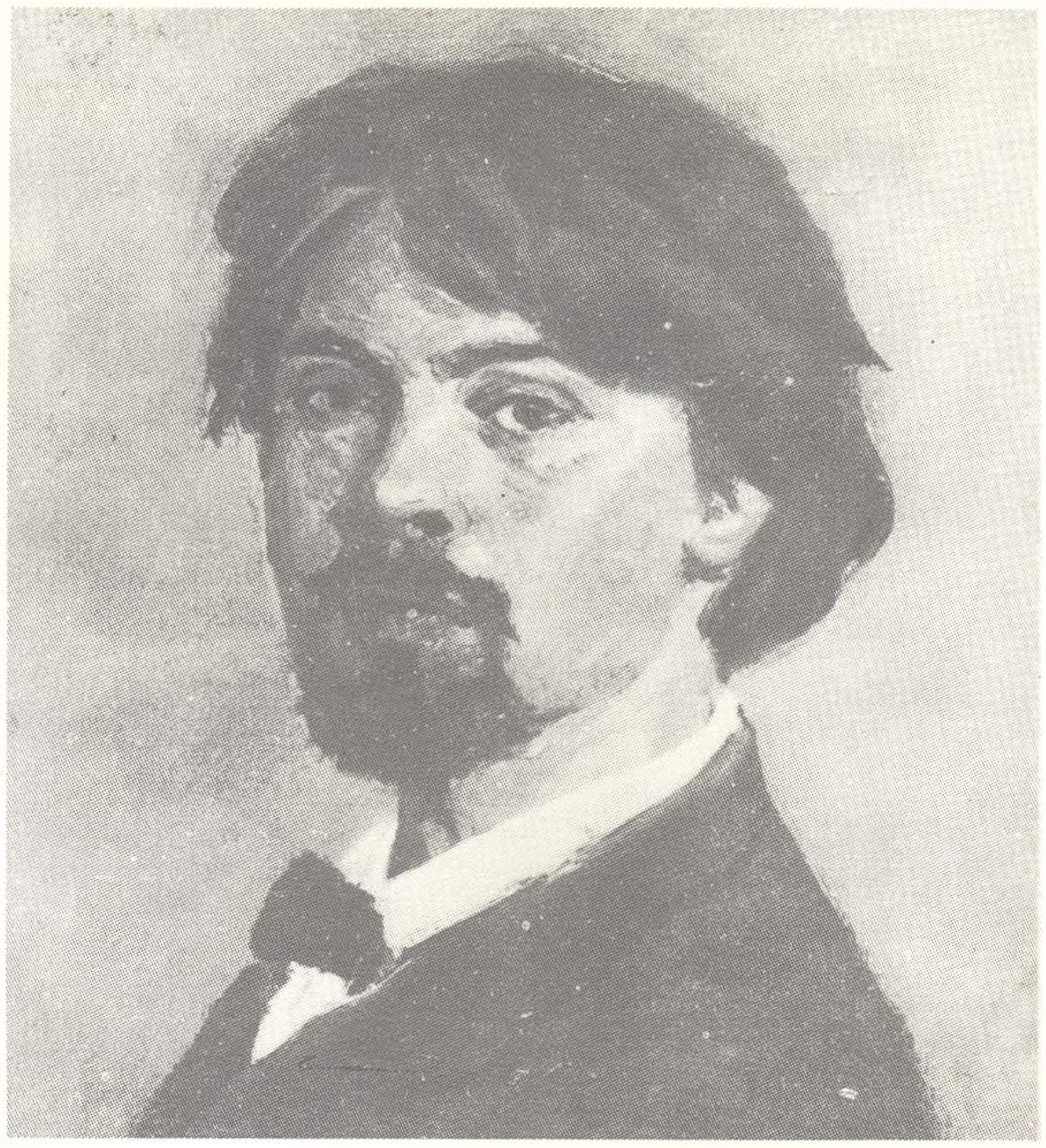
كما شرح له أهمية مايقوم به الفنان الكبير (بريللوف) ، الذي كان في أوج شهرته ، و(أيفاسوفسكي) الذي كان قادرا على جعل البحر ، حيا ويعرف اشكال الغيوم تماما .

ودربه (غريبنوف) على حفر عدة أعمال هامة نقلا عن أعمال الفنانين الشهيرين ، وغرس فيه حب الفن الكلاسيكي ، وتذوق الجمال ، وفي أيام الاحد ، كانا يذهبان الى الطبيعة ليرسمان ، وكان(غريبنوف) يعامه مبادىء المنظور ، وتقنيات التصور الزيتي والالوان المائية .

وفي عام (١٨٥٨) توفي والده ، وكان قد اصبح شيخا عجوزا ، ولكن الابن ظل يذكره ، ويذكر حبه للموسيقى ، وقد تلقن عنه حبها ، واستمع كثيرا الى غنائه .

وعادت عائلته الى (كراسنويارسك) ، واصبحت حياتهم قاسية ، وذلك لان امه كانت تعيش على معاش تقاعدي لايتجاوز (١٠) روبلات في الشهر ، ولهذا اضطروا لتأجير الطابق العلوي بمبلغ (١٠) روبلات أخرى .

واضطر (سوريكوف) الى ان يجد عملا لنفسه في أحد المكاتب ، وظلت أمه في المنزل ، تقوم على خدمته، وكانت أمه تتقن اعمال المنزل ، واشتهرت بأعمال التطريز ، وصنع بعض الاشغال اليدوية المطرزة ، وقد تفرغت لابنها ولمساعدته للاستمرار في الدراسة وكان دوما فخورا بشجاعتها ودأبها .



سوريكوف - لوحة شخصية .



لوحة المحاكمة - سوريكوف

- « لقد خرجت الى الحقول ، رأيت الاغنام ، وسرت ستة فراسخ ، ثم استلقيت على الارض ووضعت اذني عليها ، مثلما كان يفعل (يوري ميلو سلافسكي) في كتابه ، ليعرف ماذا كان قد تبعه احد، وفجأة رأيت الغبار الشديد ، والاحصنة ، انها احصنة العائلة تقطع الحقول ، وتوقفت ثم قالت امي » :

- « توقفوا بحق السماء ، هذا هو (فاسيا) هناك » لقد عرفتني من قبعتي التي كنت ارتديها ، وقالت :

- « الى أين انت ذاهب » ؟!

وأعادوني ألى المدرسة فورا .

وتعود على الحياة الجديدة ، ولم يعد يخشى العقاب ، ودرس جيدا ، وانتقل من صف لاخر بتفوق وفي عام (١٨٦١) تخرج من المدرسة .

وفي هذه المرحلة ، بدأ (سوريكوف) يتولع بالرسم ، ورسم عدة موضوعات من الماضي ، وكان بيته يمتلىء بالاسلحة القديمة ، والازياء والكتب ، التي ساعدته على عمله ، وكان يستمع الى عمته (اولغا) التي كانت تروي له أقاصيص تاريخية وكان يستمع الى العديد من اقربائه ، مثل عمه (ايفان) وعمه (مارك) ... وكانا مثقفين ، يتلقيان الكتب دوما عن طريق البريد ، وبعض المجلات التي كانت تصدر ، وقد قرأ (ميلتون) و (بوشكين) و (ليرمنتوف) من مكتبتيهما .

ـ « لقد كنت معجبا بلير منتوف »

لقد تعرف على عدد كبير من الاشخاص أثناء اقامته في سيبيريا وظل يحترمهم طيلة حياته ، وكانت الحياة في سيبريا قاسية جدا فالمحاكمات والتنفيذ يجريان في الشوارع والساحات .

ـ « لقد شاهدت تنفيذ حكمي اعدام ، الاول اعدام ثلاثة فلاحين أعدموا حتى الموت ، جاءوا بهم في عربة ، يرتدون أردية بيضاء ، الاول كان (طويلا) والثاني (عجوز) ، وقد أحاطت النساء بهم ، وكنت قريبا منهم أشاهد ما يجري ، وبعد اطلاق النار ، ظهرت الدماء على اجسامهم ، وسقط الاثنان منهم ، ولكن الطويل بقي واقفا ، وطلقت رصاصات أخرى ، وسقط بعدها ، لقد كان المشهد رهيبا ، وجاء الضابط ليفرغ رصاصات مسدسه من مسافة قريبة ، الحياة قاسية في سيبيريا ، كما كانت في القرن السابع عشر » .

وقد قتل أحد أصدقاء (سوريكوف) في معركة ، وشاهد مصرعه ، فلم يغب ذلك المشهد عن ذاكرته أبدا .

ـ « لقد رأيته عاريا مرميا على الارض ، كان جسده جميلا جدا ، وقد أطلق الرصاص على رأسه » .

وان هذه الاحداث التي رآها في (سيبريا) وما عاشه من فواجع ، قد انعكست في أعماله الفنية ، فعبرت عن مشاهد لا تنسى .

نحن لا نملك الا أقاصيص عن حياة (سيروكوف) الفنية قبل الدراسة ، فقد تزوجت شقيقته ، وسكنت في قرية قريبة ، وعندما زارها ، ورسم هناك (١٥) رسما عن الطبيعة ، ولكن للاسف لم يبق منها شيئا ، اذ لم يترك (سيروكوف) لنا الا بضعة قطع حفر على المعدن ، رسمها عن لوحات له ، وتمثل هذه المرحلة في بعض اللوحات الدينية ، وبعضها وجوه لاصدقائه ، هذا وتتميز أعماله بطابع ساخر واضح .

وتلقى في أحد الايام طلبا بأن يرسم (أيقونة) ، وعلقت هذه الايقونة في كنيسة البلدة ، وكانت ضخمة الحجم ، وقد اعتبرها كثيرون شيئا هاما ، ولهذا تجمعوا لرؤيتها ، كشيء مقدس ، لقد فتحت (الايقونة) عينيه على أهمية (الفن) وعلى دوره وتأثيره على الناس ، وأهمية ارتباط الفن بالجماهير ، لان الفنان يخاطب الناس عبر فنه .



جزء من لوحة الاعدام ـ سوريكوف .

وهكذا اشتهر (سيروكوف) ولهذا تولى رعايته أحد اصحاب المناجم ، وارسله للدراسة على نفقته ، في (سان بطرسبرغ) ، وقام (سيروكوف) برحلة طويلة على الحصان من بلدته الى (سان بطرسبرغ) وزار عدة مدن ، وأقام في كل واحدة منها عدة أيام ليرى معالمها وفي ـ شباط عام (١٨٦٩) ، وصل أخيرا الى العاصمة .

ودخل كلية الفنون الجميلة في ايلول عام (١٨٦٩) . ويتحدث (سوريكوف) عن هذه المرحلة قائلا :

ـ « لقد كنت مفعما بالرغبة للدراسة والمعرفة ، ولهذا لم أتخلف عن درس في الاكاديمية ، أما في الطريق فقد كنت أتمعن في الوجوه التي كانت تتوارد من كل مكان ، وفي البيت ، كنت ارسم رسوما متنوعة الاتجاهات والاوضاع وعلى علاقة مع بعضها ، وكان من الصعوبة بمكان أن انجز ذلك ، وأدركت أهمية الصدفة ، وطورت طريقة خاصة ملخصة ، واستخدمت كل أساليب الرسم في أعمالي ، التي كانت تستهدف اعطاء الجمال للتكوين ، وكنت أعود الى نفس الموضوع ، وأمضي أكثر أوقاتي في الاكاديمية أعمل بلا كلل لا ذلل المصاعب التي قد تنشأ عن ايجاد تكوينات متميزة ، ولهذا اطلق الزملاء علي اسم « المؤلف » ، وكنت أبحث



لوحة مينشيكوف في بيريزوف
سوريكوف

عن تكوين جميل ... وطبيعي ، يحل اشكالات الاعمال التي كنت قد ابتكرتها في المنزل،ولم استخدمأي تكوين نموذجي ، لانني كنت أبحث عن ماهو خاص بي ، وكان أول تكوين قمت بتصحيحه في لوحة « اغتيال ديمتري ... المحتال » ، لقد كان التكوين التقليدي سهلا علي ، ولهذا لجأت اليه ، وقد نلت أول جائزة من أجل (احتفال ... بلتازار) ، وفيه يظهر انكار النبي ، وقد ظهر المشهد نفسه في لوحة أخرى » .

وفي عام (١٨٧٤) اختار موضوعا هو « عيد كليوباترا » من أجل التقدم للميدالية الذهبية الكبرى، ولكنه لم ينل الا الثناء على التكوين الذي قدمه .

كان (سوريكوف) يريد أن يرسم لوحة [موت ماسالينا]،حيث أدى جمال المرأة الى نهاية تراجيدية، وكان يرغب في رسم المرأة الفائقة الجمال ، مثل كليوباترا ، وقد تذكر ما قرأه في قصة لبوشكين عن « ليالي كليوباترا » وقد أصبح الموضوع الذي كتبه « بوشكين » عن « كليوباترا » يخدم لوحته .

ان جميع هذه الموضوعات التي رسمها فيالاكاديمية كانت أقرب ماتكون الى الاساليب الاكاديميةولم يتحرر منها كثيرا ، مع أنه كان يريد أن يعطي لنموذج المرأة الجميل ، ماهو أكثر انفعالية ، وجمالا وليساعده ذلك على التأثير .

ولعل أهم لوحة رسمها في هذه المرحلة هي لوحته « المحكمة الاقطاعية » ، التي تقدم لنا مرحلة في تاريخ روسيا ، حين بدأ الاقطاعيون يسنون القوانين التي تتعارض مع حقوق الصيادين التقليدية .

وتقدم اللوحة مرحلة هامة من التاريخ ، مرحلة تحول جذرية ...

لقد مثل لنا (سوريكوف) في هذه اللوحة ،تناقضا بين طرفين ، السادة الاقطاعيون من جهة ، والصيادون الفقراء من جهة أخرى ، وعاد الى هذه الطريقة التي استخدمها في لوحته « اعدام المحتال » حيث برزت التناقضات الاجتماعية القائمة في المجتمع .

ان لوحة « المحكمة الاقطاعية » تقدم لنا موضوعا تاريخيا قد عولج بحدة ، وعلى نحو يختلف عن الموضوعات التاريخية الاخرى ، وهي هامة لانها أول لوحة تعالج موضوعا له علاقة بروسيا الاقطاعية ، وعلى الرغم من أن موهبة (سوريكوف) لم تبرز كثيرا في هذا العمل .

وفي عام (١٨٧٥) تخرج من أكاديمية الفنون الجميلة حائزا على الميدالية الذهبية ، وتلقى عملا يرسمه لكاتدرائية موسكو ، ولهذا ترك(سان بطرسبرغ الى موسكو) ، ليقوم بدراسة الموضوع المطلوب هناك، بالعودة الى التاريخ ، ليرسم اربعة اشخاص يونان

في لوحته يمثلون (القناصل الاربعة اليونان) ، لكن رجال الدين رفضوا هذا لانهم اعتبروه تحديا للاسلوب التقليدي الجاد الذي ترسم به اللوحات الدينية ، ورسم اللوحة على خلاف ماكان يتمنى وقال .

ـ ((كنت أتمنى أن أملك المال ... لارسم حرا ما أريد)) .

وحين أعلمته أكاديمية الفنون في موسكو بأنه قد أختير لمنصب أستاذ فيها ، رد (سوريكوف) على الكلية بالرفض ، قائلا في رسالته :

ـ ((الحرية تأتي أولا ، وقبل كل شيء)) .

وفي هذه المرحلة تزوج ، ورزق أطفالا ، لكن (سوريكوف) ظل يشعر بالحنين الى موطنه ... وهكذا كتب الى أمه :

ـ ((هذا الصباح ... وقفت على النافذة لفترة طويلة من الزمن أتطلع باتجاه (كراسنويارسك) ،... وكنت أتمنى أن تكون لي أجنحة أطير بها اليكم)) .

وفي الحقيقة أن اقامته في (موسكو) كانت خصبة جدا وفيها أعطى افضل روائعه الفنية ، وتمكن من أن يحقق ما كان يحلم به من رسم لوحات تاريخية ، ويعطي لهذا الفن صيغة جدا مبتكرة ، اذ لم يكن اللوحات التاريخية قبل (سوريكوف) ترسم ضمن مجموعات من الاشخاص ، بل تقتصر على عدد محدود من الناس ، وذلك لان رسم عدد كبير سوف يدفع الفنان الى دراسات شتى الوجوه المختلفة ، ولعلاقات الاشخاص مع بعضها ، حتى يظهر كل شخص على أنه على علاقة وثيقة من الآخرين .

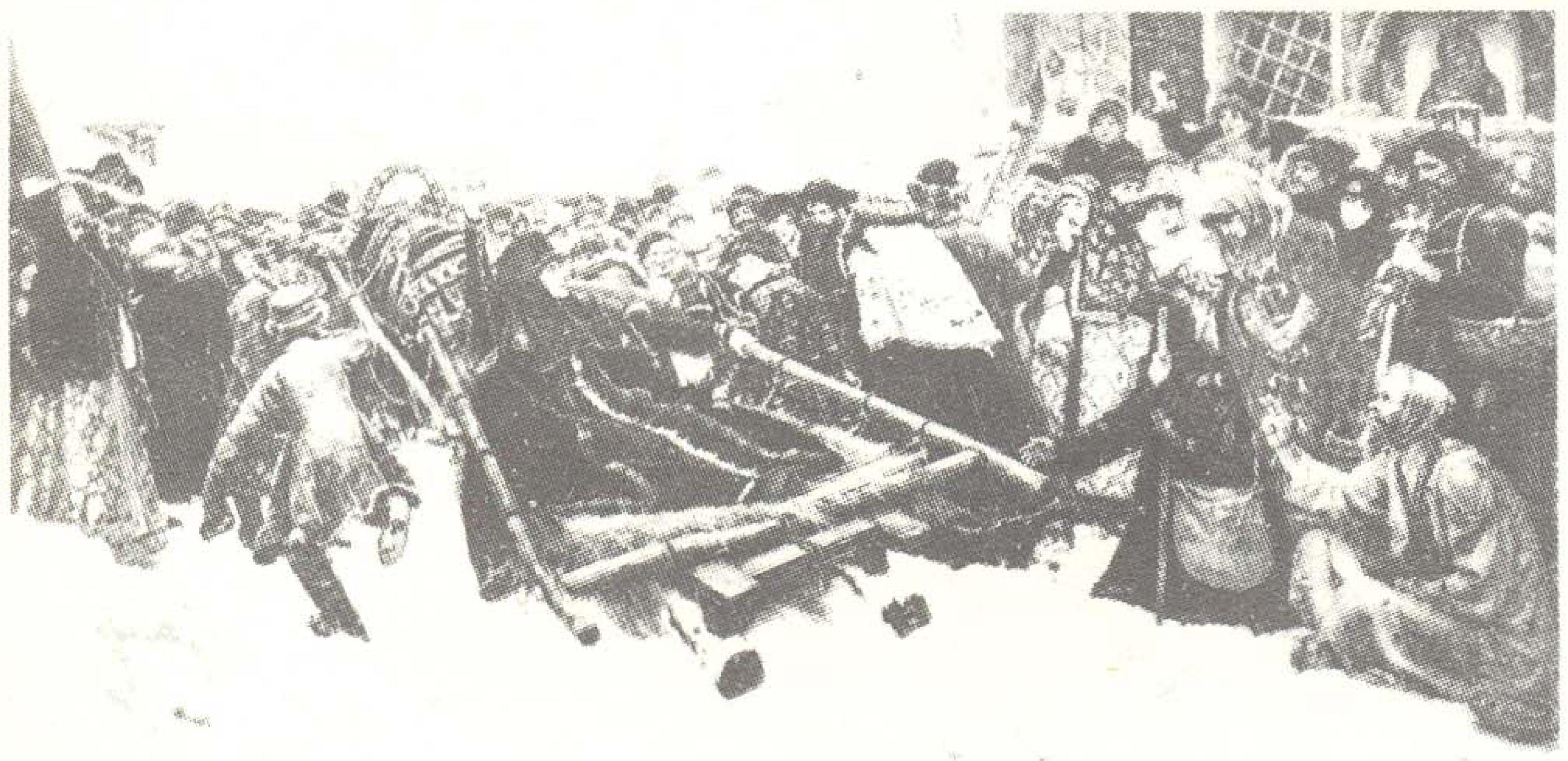
يبدو صعبا أن نبحث عن الصيغ الفنية التي أتبعها سوريكوف في أعماله ، لكن من الواضح أنه ابتعد عن التقاليد الاكاديمية الرسمية ، ولسوف نجدها في التجارب الواقعية التي برزت في تلك المرحلة والتي كانت تعارض الفن الرسمي ، والتي مثلها الفنان الروسي الكبير (الكسندر ايفانوف) .

سمع (سوريكوف) عن (ايفانوف) ، وعن لوحته (ظهور المسيح للناس) من والده ، وحين وصلت اللوحة الى (سان بطرسبرغ) ، تجمع الفنانون لمشاهدتها ، وكان (سوريكوف) واحدا منهم ، وقد أعجب بها ، واستفاد منها ، ومن أسلوب الفنان ، الذي كان يهتم بالتلوين والتكوين والمتأثر بمدرسة البندقية .

ولكن (سوريكوف) سعى الى الاستفادة من هذا الاسلوب ، من أجل المزيد من التعمق في الشخصيات ، وللتعبير عن عوالمهم الذاتية ،ومشاعرهم الانسانية ، ولهذا كان يدرس كل شخص في لوحته الكبيرة على حدة ، ومن ثم يجمع شخصياته في اللوحة الكبيرة .



لوحة الإعدام ـ سوريكوف



لوحة بورانيا موزوروفا ـ سوريكوف



تفصيل من لوحة موزوروفا



يارماك يفتح سيبيريا - سوريكوف

وحتى نتمكن من توضيح أسلوب (سوريكوف) يمكننا أن نشرح لوحته « الاعدام للمحتال » التي تعتبر (تراجيديا تاريخية) ، بدأ حكم القيصر بطرس الاول بها ، لان حكمه بدأ باعدامات عديدة ، وأراد (سوريكوف) أن يجسدها في عمله .

لقد تم تنفيذ حكم الاعدام بأوامر بطرس الاول ، بعد فترة تردد نتيجة لتدخل شقيقته صوفيا . وقد بحث سوريكوف عن مصادر للحادثة ليتمكن من تسجيلها ، فوجد مذكرات سكرتير سفارة (النمسا) الذي أمضى فترة طويلة في الكرملين .

واختار (سوريكوف) الساحة الحمراء في موسكو، كمكان ليصور المشهد فيه ، وذلك لان هذه الساحة كان يعتبرها رائعة ، وخصوصا الضباب الصباحي الساحر ، وقد احتشد في الساحة مئات من الناس ، أطفال ونساء ، ورسم (عربة) كان المحكوم فيها يقول (سوريكوف) :

ـ « حين رأيت الساحة الحمراء ، تيقظت في نفسي كل ذكريات سيبريا والجماهير الكبيرة المحتشدة، والتكوين برز بوضوح تام أمام ناظري » .

لقد رسم (اللوحة الكبيرة) عن طريق تقسيم الاشخاص الى عدة مجموعات ، في الوسط يبدو المحكومين ، وحولهم أهلهم ، وهنا تتجسد الرابطة العائلية ، وقد عبر عن هذه المشاعر بقوة ، بحيث عكسها في وجه كل شخص .

وفي مقدمة اللوحة ، ظهرت فتاة بين امرأتين عجوزين ، وقد ظهر الفزع على وجهها بأوضح معالمه ، الخوف من المستقبل المجهول ، وتجلس امرأة عجوز على الارض الى جانب الفتاة ، وقد برز الحزن العميق على معالم وجهها ، وبجانبها امرأة أخرى متقدمة في السن ، تحمل الشمعة ، ورأسها منكس للاسفل أسى ولوعة .

والى الوراء ، يظهر ضابط ، يقود مجموعة من الرجال الى مكان تنفيذ الحكم ، خطواته بطيئة ، ويداه قد وضعتا الى جانبه .

ويظهر شخص يقف على العربة ، ويحمل شمعة في يده ، يودع المحكومين ، وقد أدار ظهره للقيصر ، ان هذا المشهد يبدو مألوفا في الايقونات القديمة الروسية التي درسها (سوريكوف) بتعمق ، ان الوجه يشابه صورة (سوريكوف) نفسه .

ان اختيار تصوير الحادثة قبل وقوعها بدقائق تدل على قدرة (سوريكوف) على التقاط المشهد في أكثر لحظاته درامية وانسانية .

وان المحكومين هم أبطال القصة الحقيقيون ، وهم الشخصيات الاساسية في التراجيديا المرسومة .

ولعل أعجب مافي عمل (سوريكوف) ، اختياره لكافة الاشخاص في لوحته ، من ذكريات قريته وعائلته، وهكذا دمج نفسه معهم ، فأصبح واحدا من هؤلاء المحكومين وعائلاتهم .

ولهذا نقول بأن سوريكوف كان يعيد رسم المشاهد التاريخية ليدلل على أن الناس هم الذين يصنعون الاحداث ، وهي قد وجدت لهم ، ولهذا فهم قد أخذوا دورا في صنعها ، وان الجمال هو من الشعب وهو الذي صنعه .

لهذا لم يعط الاهمية الاولى في لوحته للقيصر ، بل اعطاه دورا ثانويا جدا بالنسبة لما أعطاه للمحكومين وعائلاتهم .

أما اللوحة الثانية الهامة التي رسمها (سورو كوف) فهي لوحة (مينشيكوف في بيريزوف) ، ان (مينشيكوف) كان شخصية هامة في عهد (بطرس) ، وكان الصديق الحميم له ، ويثق به ثقة كبيرة ، وكان (مينشيكوف) ضابطا ورجل دولة ، لكنه كان طموحا ، بنى برجا في (موسكو) ، وقد ارتفع هذا البرج الى ارتفاع أعلى من برج القيصر (ايفان الكبير) في (الكرملين) ، وأصبح قصره في (بطرسبرغ) أكثر فخامة من بيت القيصر ، وكان يعتزم تزويج ابنته للقيصر ولي العهد ، ليزداد سلطة ، لكن الحزب المنافس تمكن من القبض عليه ، ونفيه الى سيبيريا .

لقد رسم (مينشيكوف) في وسط اللوحة وعبر من خلاله عن الانسان القوي الذي يتحطم ، وهو يتحدث لابنته ، وقد ظهرت في حالة مؤسفة ، وفي عينيها دموع الاسى واليأس . وخلف الطاولة جلس ابنه ، وابنته الصغرى .

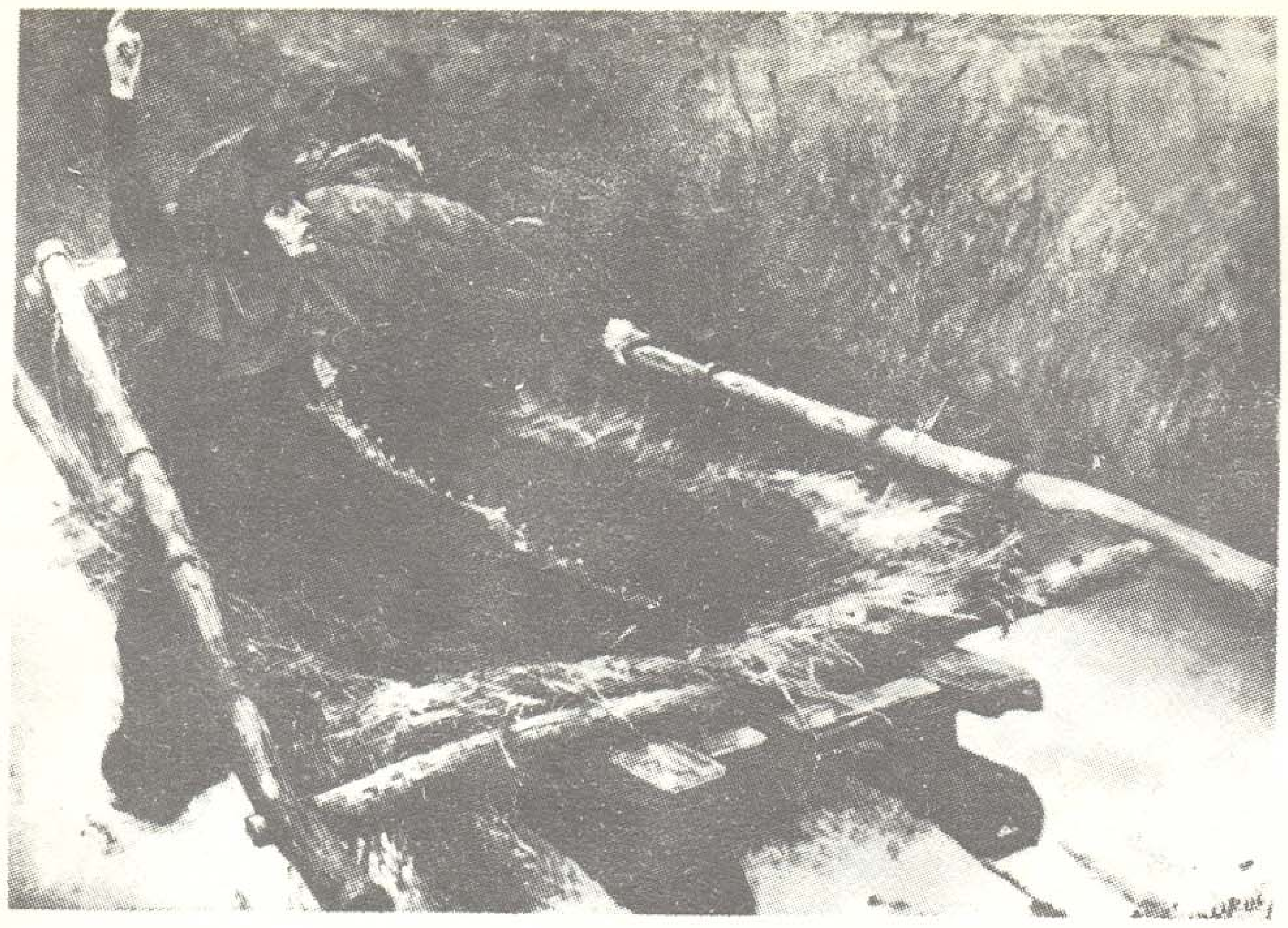
ان العاطفة المتدفقة التي رسمت اللوحة بها جعلتها تحظى بأهمية كبيرة ، ولهذا تتميز ضمن أعماله .

بل لقد شبه كثيرون مصير (مينشيكوف) بمصير أبطال (شكسبير) ، الذين يعانون المصير الانساني ، ويقدمون سقوط بطل بكل ما يعني هذا السقوط من تراجيدية ، الخوف واليأس يخيم على حياته والشعور بالحزن الذي لا يقاوم .

لكن (سيروكوف) كان يسجل حياته الاولى في سيبيريا ويقدم القرية التي عرفها ... والناس المحكومين ، وعائلته وغرفته نفسها .

أما لوحة (بورانيا موروزوفا) ، فهي تروي لنا فترة حكم (اليكسي ميخائلو فيتش) ، حين عمد (البطريرك نيكون) على تحقق اصلاح ديني ، ولكن اعداءه رأوا في ذلك عملية تحطيم للكنيسة ، فانضموا تحت زعامة (أفاكوم) ، وكانت (موروزوفا) ، احدى أهم الشخصيات التي تبعته ، فالتحقت به وظلت ترافقه حتى مات في ديره .

لقد رسمها (سوريكوف) وهي تودع الناس رافعة يدها اليمنى في الشوارع ، مثلما كان يفعل المؤمنون القدامى ، الذين كانوا يدعون الناس الى الكنيسة القديمة .



تفصيل من نفس اللوحة .



قوزاقي يحمل بندقية - سوريكوف

ان لوحة (موزوروفا) هامة جدا ، وذلك لان (سوريكوف) عمد الى استخدام القيم اللونية لتؤدي معنى الشكل الفراغي ، فاللون يلعب دور الشكل في التكوين ، انه جزء من الشكل ، ولهذا فاللوحة كلها قد حلت مشاكلها عن طريق اللون وحده ، ليس جزءا ولا منطقة منها .

لقد كان الشغل الشاغل لسوريكوف في هذه

المرحلة أن يتوصل الى معالجة اللوحة عن طريق اللون، ويقدم البناء اللوني للعمل ، على نفس النحو الذي قام به (فيرونيز) ، والذي ادهشه عمله الذي رآه في (درسدن) ، وعرفه حين زار ايطاليا .

ولقد تابع (سوريكوف) ما سبق لايفانوف أن قام به ، لكن (سوريكوف) قدم الموضوعات الملحة ، والمواضيع التاريخية والمواقف الانسانية ، تراجيدية الانسان أمام القدر والموت والمصير ، وأضاف الى ذلك كله مواضيع وأماكن روسية تماما ، ذلك لانه فنان روسي قبل كل شيء ، يعتبر اللون هو الذي يشكل كتلة الجسد ، أنه هو (الشكل) ، لكنه استطاع أن يقدم ذلك كله ضمن المشاهد الروسية التقليدية في الريف .

والخاصة الثانية ، التي تميز اعمال (سوريكوف) فهي الحركة ، التكوين يقدم الحركة ، وهي قضية لم يحلها أي فنان روسي قبله .

كان (سوريكوف) يسعى الى تقديم حركة الاشخاص ضمن الجموع ، حركة كل شخص لوحده ، لكل شيء حركة معينة يحاول التقاطها ، ليقدمها .

يقول (سوريكوف) :

ــ « ان التكوين يأتي في البداية ، انه أهم شيء ، وهنا يجب علينا أن نوضح بأن هناك قانون أساسي ، علينا أن نحدسه حدسا ، ولكن يجب الوصول الى مرحلة لا يمكن للفنان اضافة شيء أو حذف أي شيء من اللوحة ، حتى ولو نقطة صغيرة ذهبت ضاع التكوين ، ان الحركة تتألف من عناصر حركية وساكنة ، انها هندسة محضة ، وعلى كل شكل أن يحمل كل هذه العناصر حين يكون في مكانه » .

لقد توصل (سوريكوف) الى القمة حين رسم لوحة (موزوروفا) وحين أعطى التكوين الخاص للعمل، وقدم لنا شخصية تواجه مصيرها أمام الناس بجرأة وتحد كبيرين ، وتقدم موقفا هاما ، يذكرنا كما كان يقول (سوريكوف) بشخصية ديستوفسكي (ناستاسيا فيلوبوفنا) .

ويتحدث (ريبين) عن هذه اللوحة فيقول :

ــ « في كل شخص روسي ... هناك شيء من البطولة ، انها تختفي في الاعماق ، ولا ترى للعين العادية ولكن هذه البطولة هي التي تحرك الجبال ، وهي تبرز بشكل واضح في مواجهة الموت ، عدم الخوف من هذا! الموت ، وان لوحة (موزوروفا) تمثل الصيغة المعبرة عن هذا المعنى البطولي » .

ان في كل عمل من أعمال (سوريكوف) تبدو (البطولة) هي الموجه الاساسي للناس ، انها تمثل حقيقة رئيسية في الطبيعة الانسانية ، وعند بعضهم تبرز بوضوح كاف تمكننا من التقاطها وتقديمها ، الانسان البطل يواجه الموت ، دون خوف من المصير ، ولا تردد أمامه .

لقد تحدث (نقاد الفن) عن (لوحة موزوروفا) حين عرضت ، فقال بعضهم : « ان الفن تخلى عن مكانه ليتجول في الطرق والساحات » وقال اخر : « انه يحب الحياة وهو يرسم ما يحس به وما قد جربه فعلا » .

وفي عام (١٨٨٧) عاد (سوريكوف) الى بلدته حيث رسم والدته ، والعديد من المشاهد في الاحياء القديمة .

وحين عاد كان مشبعا بالافكار التي استوحاها من بلدته والتي حققها بعد ذلك في لوحات هامة .

ولقد تعرض (سوريكوف) لازمة حين توفيت زوجته عام (١٨٨٨) وظل لفترة طويلة لا يرسم ، حزينا منقطعا ، ولم يلبث أن ترك (موسكو) عائدا الى بلده ، ليقيم هناك مع ابنته .

رسم (سوريكوف) عدة لوحات (وجوه) ، ولم يكن يرسم بناء على طلب ، بل كان يختار ما يرسمه ، ولهذا فأعمال الوجوه تعتبر هامة ومعبرة .

ولعل أهم لوحات الوجوه ، وجه فتاة شابة ، ترتدي الحرير الموسلين ، والتي قدمها عن طريق رسم جانبي ، وقدم في لوحته شيئا من السحر في



وجه فتاة ايطالية ـ سوريكوف



احتفالات قروية في الثلج - سوريكوف

الوجه الوردي ، والخلفية الذهبية ، والتي تقدم (تناغما) لونيا رائعا .

ومن الواضح أن لوحاته جميعا ، لا تخلو من أي ميزة ، من الميزات القومية ، ان لوحاته جميعا .. تمثل وجوه أشخاص روس عرفهم فعلا ، أصدقاء ، واقرباء .

وأثناء اقامته في (سيبريا) رسم لوحة هامة . هي لوحة (الاستيلاء على قلعة الثلج) ، وهي تمثل لعبة يلعبها الاطفال وقد مارسها في صغره ، اذ يقوم الاطفال بالهجوم على جدار مبني من الثلج ، ويحطموه بمدافع من الثلج أيضا ويدافع عن الجدار أشخاص اخرون .

وعاد (سيروكوف) الى (موسكو) عام (١٨٩٠) .

بعد أن عاد (سيروكوف) رسم لوحة من أهم أعماله وهي لوحة : « يرماك يحتل سيبريا » ، وقد أثارت هذه اللوحة ، نفس المشكلات التي أثارتها لوحة (موزوروفا) ذلك لانه بدأ في البحث عن (التكوين الملائم) و (الموديلات) للشخصيات ، وهكذا بدأ عدة رحلات ليفتش عن الشخصيات ، ورسم العديد من الرسوم التمهيدية ، التي تساعده على تنفيذ العمل . حتى تمكن من التوصل الى (التكوين) .

ومن خلال ما قدم في لوحته مشهد معركة ، تتجلى الدراما الانسانية بأروع صورها ، (معركة حياة حتى الموت من أجل فتح سيبريا) .

وبالاضافة الى ضربات الفرشاة السريعة ، التي تأثر المشاهد لاول وهلة ، والتي تبدو غنية ، متدرجة متناغمة .

هذا بالاضافة الى مشهد المقاتلين الذين يدافعون عن القضية ويموتون من أجلها ، من أجل شيء يستحق التضحية .

ويظهر (يارماك) في الخلفية ، ارادته لا تغلب وهو يسير مع رجاله الى مصيرهم .

التكوين متحرك ، وتغلب عليه الحيوية والدراما والعنف الشديد .

وفي الفترة الباقية من حياته رسم سوريكوف عدة أعمال وجوه ، ولكنه لم يرسم الا لوحتين تاريخيتين . (سوفوروف يقطع جبال الالب) و (ستيبان رازين) .

وفي اللوحة الاولى قدم لنا (سوفوروف) كنموذج آخر لبطل عظيم يقطع جبال الالب ، ويحمل نفس السمات التي مثلها في لوحاته التاريخية .

أما (ستيبان رازن) فهو قائد لفلاحين ثاروا في القرن السابع عشر ، والتحق به العديد من القوزاك والفلاحون وخاضوا معركة فاصلة على (الفولغا) .

ويمكن أن نقول بالنهاية بأن (سيروكوف) كان أول فنان استطاع أن يقدم لنا ، جمالية وقوةالشعب الروسي ، وأصبح فنانا عظيما لمقدرته على هذاالتقديم، ولقدرته على اعطاء دراما حية لاعماله .

وكانت لوحته (ستيبان رازن) ... هي آخر أعماله الكبيرة ، ورسم بعدها عدة وجوه وفي عام (١٩١٦) مات (سوريكوف) في (موسكو) ودفن فيها.

مستروفيتش والنحت اليوغسلافي

إعداد : الحياة التشكيلية

ضمن مجموعة من أعمال الفنانين اليوغسلاف المعاصرين ، شاهدنا ، ولأول مرة عدة قطع نحت وشعرنا بتميزها عن بقية الاعمال الفنية المعروضة ، وجاء في مقدمة دليل المعرض أن (مستروفتيش) نال الجائزة الاولى في إحدى المسابقات العالمية في معرض اشتراك فيه (رودان) ونال (رودان) فيها الجائزة الثانيـة .

وإذا تتبعنا أعمال (مستروفيتش) الفنية ، وحاولنا دراسة هذه الاعمال ، يظهر لنا من تتبع إنتاجه أن أعماله ، قد تجاهلها النقد كثيراً على الرغم مما تتمتع به من أهمية .

النحت القديم

ولد (مستروفيتش) عام ١٨٨٣ ، في (سلوفانيا) وصنع أول تمثا له عام ١٨٩٨ ، وكانت أعماله الاولى ترتبط بالنحت القديم في هذه المقاطعة ، وبالفن القوطي ، ولقد استمرت هذه الفترة حتى عام (١٩٠١) حين تركها الى (فينيا) ليدرس النحت في أكاديمية الفنون هناك .

فينيـا

وفي مرحلة (فينيا) بدأ (مستروفيتش) يطلع على النحت الاوربي ، ويتأثر بأعلام النحت وبشكل رئيسي بالنحات الشهير (رودان) ، ولقد نحت في هذه المرحلة عدة قطع أشهرها (نبع الحياة) ، و (تولستوي) ، و (وجه فتاة) ، ونستطيع أن نميز فيها المأساة الدامية لحياة الإنسان ، لقد صور (حياه الإنسان) ، منذ الولادة حتى الموت بأسلوب غنائي حزين ، تميز بالشاعرية ، كتعبير عن (المأساة) واستخدم عدة أشخاص جلسوا بأوضاع مختلفة حول نبع يشربون منه ، ويعيشون ثم يموتون ، إنها مشكلة الحياة ، وتظهر من خلالها الخطوط اللينة التي استخدمها مدى براعته ، ومدى ارتباط أعماله بالتصوير الزيتي ، وبالنحت الحديث الذي مثله (رودان) في تلك الايام .

وفي نفس الفترة ، بدأ (مستروفيتش) مشروعاً ضخماً لتصميم (نصب تذكاري) يمجد بطولة الشعب اليوغسلافي ضد الاتراك ، ففي عام ١٨٣٩ جرت معركة بين (اليوغسلاف) والاتراك في (كوزفو) ، واختار (مستروفيتش) بعض الابطال ليرمز بهم الى مقاومة الاستعمار التركي وتحديهم له ، ومن هؤلاء (ميليوس او بليتش) ، ولقد نحت له تمثالاً يعتبر من أهم القطع التي تمثل انعطافاً تاريخياً في فن النحت اليوغسلافي ، إن (ميليوس) عبارة عن (دراما) من الحيوية والنضال ، نحت على نفس طريقة (رودان) شخص بلا قدمين ولا يدين ، ولكن حركة الجذع وقوة نظرة العينين ، تعطي كل واحدة منهما صورة فريدة تجمع الارتباط بالنضال القومي اليوغسلافي ، وبين آخر تطورات النحت المعاصر .

وكذلك تمثال (ماركو كرالجوفيتش) الذي استقى قصته من احدى الاغنيات الشعبية ... وصوّره ممتطيا جوادا ، ويتوضح في هذا التمثال رغبة الفنان في إختصار التفاصيل في الرأس ليعبر عن قوة وفتوة هذا البطل الشعبي ، ولعل قطع اليد الثانية تعطي فكرة واضحة عن طريقة (مستروفيتش) المتحررة في النحت .

مرحلة باريز

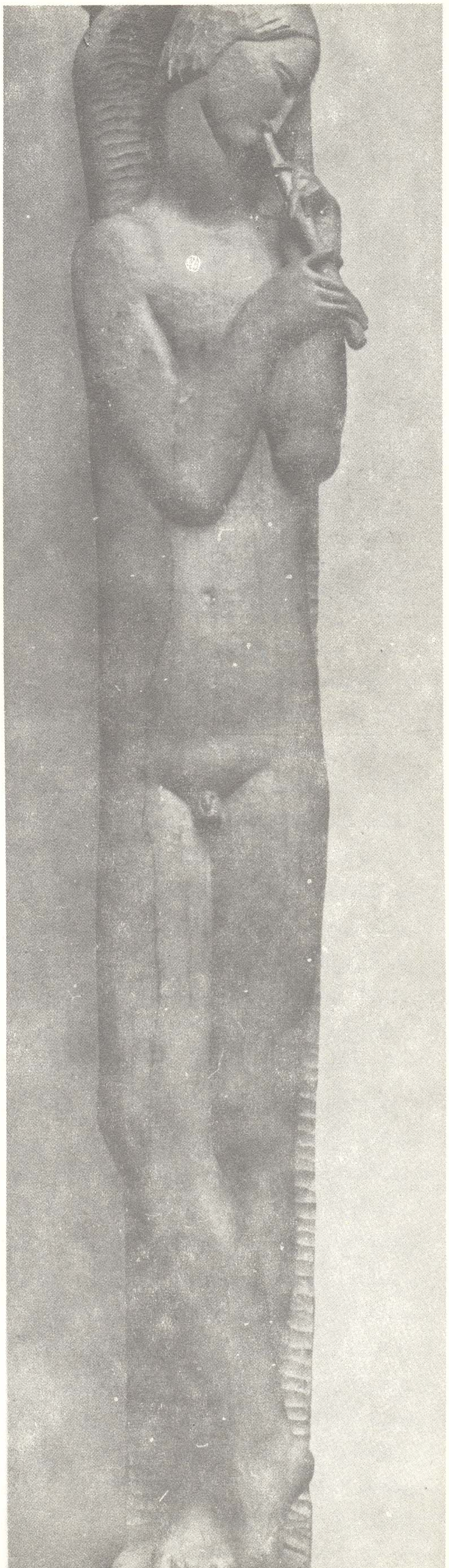
وترك (مستروفيتش) فينيا وذهب الى باريز ليمضي عامين هناك ، وليطلع عن قرب على أحدث الاتجاهات الفنية في التصوير والنحت ، وعرض عام (١٩٠٩) في معرضي الخريف والربيع ، وتأثر بشكل رئيسي بالفنانين (بودريل) و (مويول) ولعل تمثال (ذكرى) يعطينا صورة وأعمال (مستروفيتش) في هذه المرحلة ، لقد نحت من الرخام فتاة عارية جمع فيها الواقع الشعري مع القيم المعاصرة ، إن تمثال (ذكرى) يوضح كيف ارتبطت مادة البحث عند (مستروفيتش) مع (التعبير) المراد وهو (فتاة عارية) .

روما ولندن

ولم يلبث أن انتقل الى (روما) ليعرض هناك في المعرض العالمي في جناح (الصرب) وكان الهدف الاساسي لإشتراكه هو تأكيد الفكر اليوغسلافي ، والنضال من أجل استقلال بلاده ، ثم أصبح عضواً في المجلس اليوغسلافي ، الذي بدأ يعمل من أجل استقلال (سلوفانيا) و (كرواتيا) و (الصرب) ولقد أقام معرضا متنقلا في (انجلترا) بعد ذلك ليجمع التأييد للقضية اليوغسلافية ، التي كان يدافع عنها .

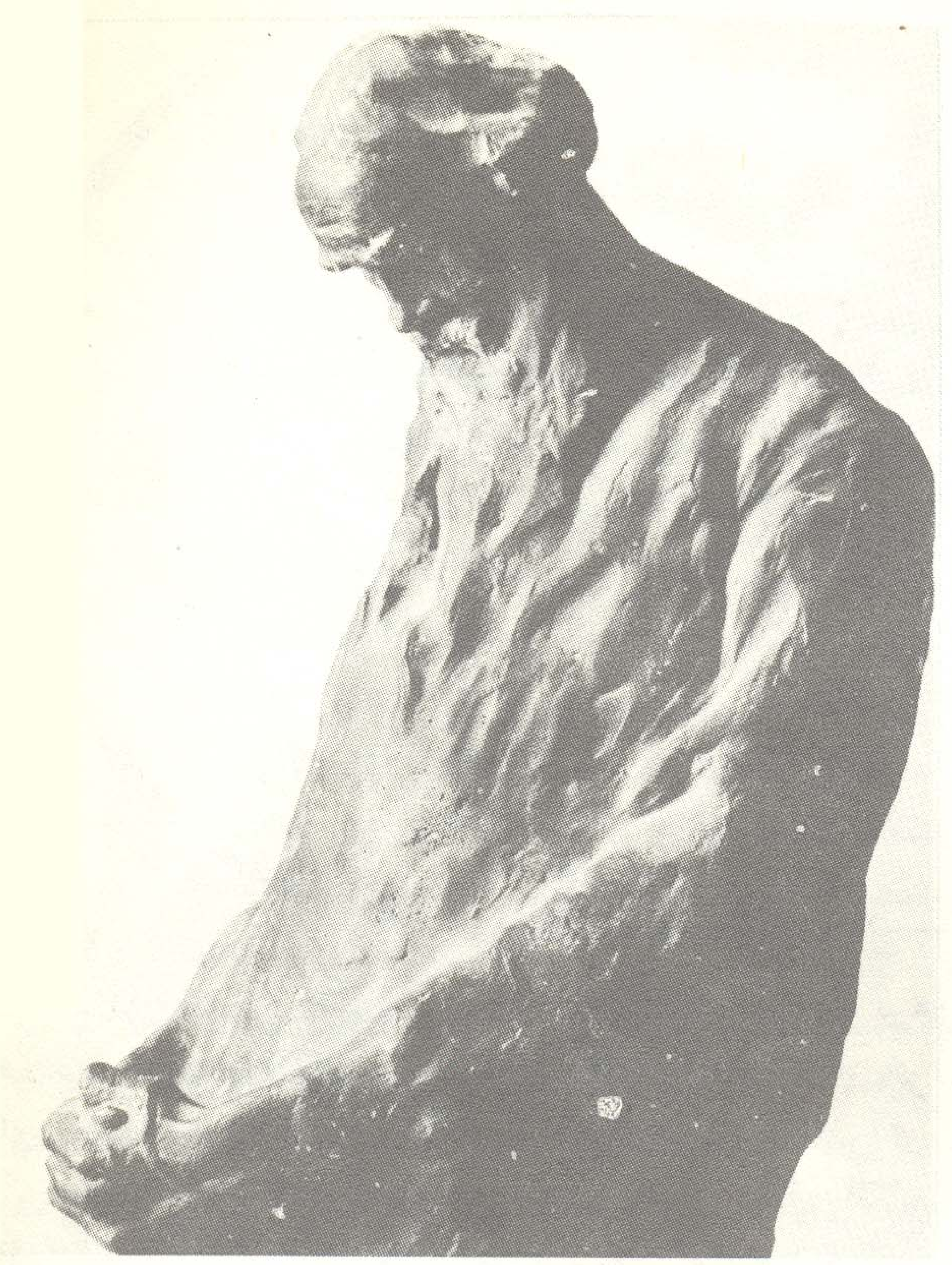
وعاد (مستروفيتش) الى (زغرب) بعد الحرب العالمية الاولى ، ليعمل استاذاً للنحت ، وليعرض مع الفنانين اليوغسلاف ، وليصبح عضواً في أكاديمية العلوم والفنون في (زغرب) ، وهذه المرحلة من أخصب مراحل انتاجه لقد صنع تمثال (تاريخ كرواتيا) ، وصمم نصب الجندي المجهول في (بلغراد) ، ومتحف الفن الحديث في (زغرب) ، وهو الآن المتحف القومي للثورة ، هذا بالاضافة الى عدد من التماثيل التي زادت شهرته ، وبقي في (زغرب) حتى الحرب العالمية الثانية ، حيث قبض عليه البوليس ، واضطر للفرار الى (فينا) ، ومنها الى مختلف البلدان الاوربية المحايدة هرباً من الاضطهاد النازي ، ثم الى الولايات المتحدة حيث بقي هناك حتى مات .

لو اردنا أن نستعرض أعمال (مستروفيتش) لنخلص من خلالها الى أسلوب واحد يجمع بينهما ، ونستطيع القول بأن الجانب التعبيري هو الذي يطغى ، حتى أننا نرى إخلاصاً للمضمون الذي يريد التعبي

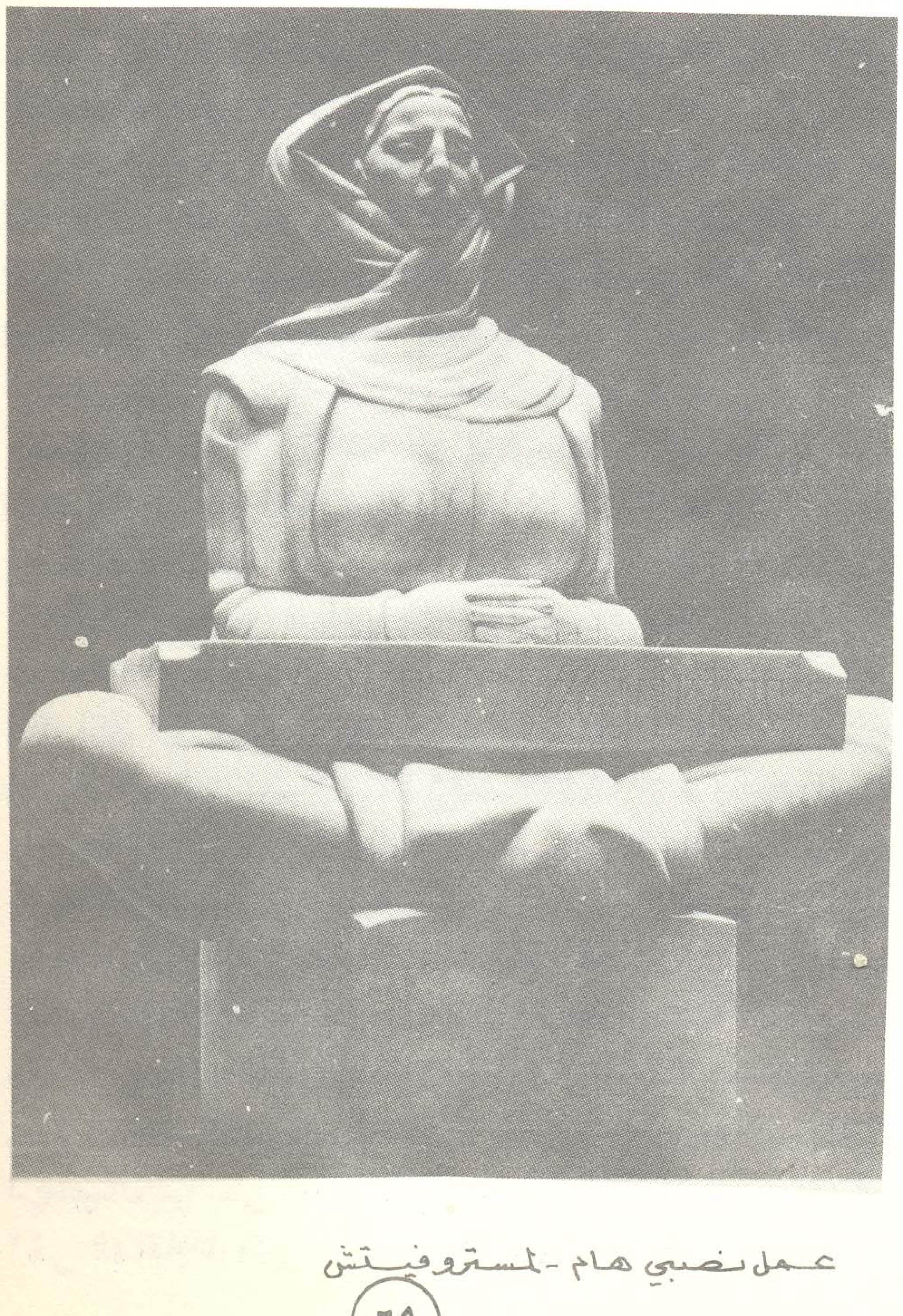


مستروفيتش
نحت خشبي

عنه أكثر من اخلاصه لأسلوب محدد ، ولهذا فاننا نرى في أعماله تجارب أسلوبية مختلفة ، تدل على مدى ما اطلع عليه من تجارب الفنون العالمية كلها ، **كما نرى مدى الترابط بين (الفكرة) و (الاسلوب) الذي استخدمه الفنان ، وبين (المادة) التي اختارها لهذا الموضوع ، ففي مجموعة الابطال اليوغسلاف نجد القوة والتعبير عن روح المحلية ، ونرى في التماثيل الدينية (الشاعرية) و (الدراما) ممتزجين معا لتعطيا دراما حزينة ، ونرى في التماثيل التي عبرت عن (الموسيقي) وعن (العزف) ، مدى ترابط التمثال في حركة حية موحية ، تتناغم والموسيقى ونرى متانة التعبير وقوته في التماثيل الضخمة التي نحتها ليؤثر على المشاهد كما في تمثال (كرواتيا) الذي استخدم فيه أسلوب المواجهة المعروفة في الفن المصري القديم ، ونجد الروح الشرقية بوضوح في النحت الخشبي البارز ، حيث تأثر بالفنون القديمة الشرقية والبيزنطية في تنضيد هذه القطع ، ونرى الاسلوب التعبيري يأخذ مداه الحقيقي في تمثاله الشهير (أيوب) إن التعبير عن الالم هنا هو الاساس ، ولهذا السبب سخر الاسلوب ، وطريقة استخدام المادة لهذا الهدف ، أن (ايوب) هو رمز لآلام الإنسان المعاصر ولهذا نحس بأن عجينة الطين ما زالت واضحة التأثير تعكس ما يتحمله الجسد، كما أن طريقة الجلوس ، وحركة الرأس تساعد على التعبير عن الالم الصارخ العجيب ، الذي نراه هادئاً في تماثيله الاخرى ، إن هذه الجوانب كلها ، وطريقة تنفيذها ، وموادها ، تعطي صورة عن تجربة فذة في تاريخ النحت اليوغسلافي ، بل في العالم ، موضوع ترابط (المضمون) مع (الشكل المعالج) ، والمادة التي استخدمت في وحدة لتعطينا التمثال كقطعة حية معبرة كل التعبير .**



تمثال تولستوي - مستروفيتش



عمل نصبي هام - لمستروفيتش



أمومة - نحت بالرخام - مستروفيتش

علم النفس وفن الغرافيك

د. باروني
ا. ب. كليبورن
ترجمة: فائق دحدوح

يتقل العمل الغرافيكي(١) معلومات محددة برموز مكتوبة، ومن الممكن أن تتشكل هذه الرموز من حرف أو كلمة، تدخل أحيانا في الصورة الغرافية Image grafioue أو في رسم شيء يمثل الكلمة الدالة على الفكرة أو في رسم مبسط لموضوع واقعي، ويمكن للرموز أيضا أن تتألف من علامات مجردة تدعى بال Logo (٢) اللوغو أو الرسم بالرمز، ان اللغة البصرية قاسم مشترك لكافة الاتصالات الغرافية والاداة الاساسية لفهم أعمق وإستخدام أفضل لوسائل التصميم الفني وعلم نفس الادراك.

في مستهل هذا القرن حظيت الدراسة العلمية، لاوجه الادراك البصري كافة، بتقدم ملحوظ نتيجة الابحاث في علم نفس الادراك، وقد اتسع هذا النمط من الاستهلاك والبحث، وليد النظرة الفلسفية لعلم الجمال، ليشمل التاريخ والنقد الادبي والفني، وقد كان (فولتير) و (كانت) و (هيوم) و (راسكن) في عداد أفضل المساهمين في تطور هذا النمط من البحث.

الا أن أكثر المدارس الفلسفية تأثيرا على التصميم الفني تلك المدرسة التي عرفت باسم [الغشتالت](٣) ممثلوها الرئيسيون [ماكس فرتايمر] ومساعداه [كوفكة] و [كلر] الذين عارضوا علم النفس الذري في ألمانيا خلال الفترة (١٩١١ - ١٩١٢)، وقد قاموا بسلسلة من التجارب على انتظام الادراك، تربط بنيويات المعرفة في الدماغ ارتباطا وثيقا مع الادراك، ولجأ (كلر) الى مقارنة ذلك مع المجال الكهرطيسي لتفسير العلاقة القائمة ما بين [الموضوع Figure] وقد أصبح من المقبول عموما اليوم في المجال المتكامل - مثل المجال الكهرطيسي حول جسم مشحون كهربائيا ان أي تغيير يطرأ على أي نقطة فيه، يؤدي الى توزع آخر للطاقة، والى توازن جديد في بقية اجزائه.

تعكس مدرسة [الغشتالت] في إتساعها وازدهارها التطورات والتحولات التي طرأت على مجمل الفكر العلمي اذ كان العلم، حتى حينه، يستخدم مخططات محددة وثابتة، ولم ير في البنية إلا عدداً من المركبات، فها نحن إذن أمام مفهوم جوهري جديد، غدت بموجبه المنظومة المعطاة هامة كأهمية كل جزء من اجزائها، إلا أن خصائص هذه الأجزاء ووظائف مركبات منظومة نفسها ترتبط بالمضمون العام وسياقه. تعني كلمة [غشتالت] الالمانية « الشكل » « مركب منظم »، وسنقدم مثالاً بسيطاً يفسر بجلاء نظرية [الغشتالت] لا يمكن إيضاح بنية اللحن الموسيقي، وفهمها إلا من خلال خصائص كل صوت / علامة موسيقية / فيه والعلامة القائمة بين جميع الاصوات، ومن الممكن تغيير مقام كل صوت وطبقته دون أن يسبب ذلك في اضطراب اللحن القائم بين علاقة الاصوات فيما بينها، بل يمكن الحصول على اللحن نفسه باستخدام أصوات أو أوتار مختلفة تماماً عن الاولى عند تغيير الطبقة أو المفتاح الموسيقي...

فاللحن ليس مجرد مجموع عناصره ، ولكنه كلٌ ذو صيغة وانتظام ، فالعلاقات الموسيقية تمثل عناصر اللحن المنفصلة واللحن هو [الغشتالت] ، وهذا ما أظهرته [أنا برلينر Anna Berliner] ، إذ رأت أن الإدراك يشكل جزءاً من المجموع السيكولوجي للفرد : « لا تتعلق الرؤية بالمحيط فحسب بل تتعلق أيضاً بالشروط التي يعيشها المشاهد » . وكل إدراك انساني يرتبط إرتباطاً وثيقاً بعوامل عدة : كالسلوك والإنتباه والتوقعات ، فضلاً عن المضمون والمحتوى العام ، وقد رأينا ، بهذا الصدد ، أن نسرد مثالاً ذا دلالة خاصة ، ذلك أن سكان غينيا الجديدة قد عجزوا عن معرفة أصحاب الصور الضوئية التي عرضت عليهم على الرغم من الإيضاحات والشروح التي تؤكد انها تعود الى أشخاص معروفين .. بل إنهم لم يصدقوا ذلك البتة على الرغم من توضيح نقاط الشبه القائمة ما بين الصور وأصحابها .

وثمة تجربة أخرى معروفة عموما وتعود لعالم النفس الامريكي ادلبرلت آمز الذي أظهر أن الادراكات ليست وليدة الاكتشاف الا أنها تتأثر بالتوقعات ، فالدماغ يصطفي الشكل الوحيد المعروف لديه من خلال جميع الاحتمالات المتنوعة ، مما يثبت أن استعداد المشاهد محدد بالنسبة لقراءته الصورة في المنظور .

ومن المعروف جيداً أن التمثيل الغرافي «الخطي» بشكل منظوري قد اكتشف في الغرب إبان النهضة ، وارتبط على الأرجح باكتشاف أولى الادوات البصرية



تداخل الادراك عند الفنان الياباني كاتاياما .

والغرفة المظلمة التي طرح بداخلها مجموعة من المواضيع ـ الاشكال ـ فوق سطح مستوٍ ، وقد كان [برونللسكي] ومهندس قبة كنيسة (الدوم) في فلورنسه ، بين أوائل المنفذين لرسوم منظورية ، نظمت على واقع أن العين لا ترى الاشكال دائرياً ، بل خطاً مستقيماً ، مما يؤدي الى تصغير الاشكال تدريجياً تبعاً للمسافة ، فمن المستحيل إذن تعيين أبعاد الشكل بدقة دون الاستعانة بأداة تسمح بتقدير المسافة وعلاقاتها مع الفراغ المحيط ، وعليه فقد استعان الدماغ(١) بالمنظور ليصدر حكمه فيما تراه العين .

ان التمثيل المنظوري ـ أي الحيز بأبعاده الثلاث ـ على سطح مستوٍ ، أمر لا يخلو من المفارقة ، إذ يجد الملاحظ نفسه أمام تناقض ناتج عن نوعين مختلفين هندسياً : فمن جهة أولى : الصورة الملونة المسطحة ، ومن جهة ثانية ، وَهَلَ أو خداع العمق ، وأثبت [ريتشارد ل. غريغوري] في مختبر علم النفس في مكبردج ، أن للصورة ، من وجهة نظر الادراك ، شكلا من أشكال الحقيقة المزدوجة ... تشمل في ذلك الرموز كافة . ليست الصور والكلمات ـ في ذاتها ـ الا علاقات على سطح ، الا أن الصور والكلمات تمثل أيضاً شيئاً آخر مختلفاً ، إن رسماً لموزة ، لا يمثل موزة في الواقع ، فالعلاقات تشكل رموزا تتجاوزها ، انطلاقا من ذلك تملك الرموز قدرة خاصة ، ان رسوم بلدة [كرومانيون] التي تعود الى عشرين ألف عام ، تعتبر من أقدم الأدلة المعروفة ، كخطوة أولى نحو اللغة الرمزية ، والتي أدت الى إنتظام الفكر العلمي ، وإن قدرة الرموز واللغات الشكلية ـ من شكل ـ قد قادت الانسان ، حكماً ، خارج أصوله البيولوجية حسب ملاحظة غريغوري : [يمكن للرمز الغرافي أن يقودنا الى استخدام العين بطريقة جديدة ، بتحريرنا للرؤية من الواقع المباشر ، فليست خبرتنا في المنظور وليدة الفطرة أبداً ، بل هي وليدة لردود الفعل التي يحددها المحيط ، إنها إلى حد ما شيء شبيه بالعلاقة القائمة ما بين مختلف المصورات الجغرافية لإحدى شبكات الطرق ، فالمصورات تتشابه الى حد كبير لأن كلاً منها شبيه بالاقليم الذي تمثله] . وحسب نظرية الغشتالت ، لا يحملنا على التفكير بأن إقليماً بعينه موجود حقا ، الا بعض هذه المخططات ، لان ما ندركه من الاقليم لا يقوم الا على مجموع البنى المتماثلة التي تحددها عاداتنا المكتسبة في تغيير ، واستعادة مصورات هذا الاقليم ، مما يقودنا الى الإقتناع بوجوده ، لكن الشيء الحقيقي في الواقع ليس الإقليم ... وإنما بناؤه .. فالبناء هو [الغشتالت] ، وفي دليل معرض « الوهم في الفن والطبيعة » الذي أصدرته مؤسسة الفن الحديث في لندن عام ١٩٧٣ ،



لم يترك الفنان الهولندي (ايشر) خلفية ليمكن القارئ من التركيز على الشكل .. لهذا يلتبس المشهد

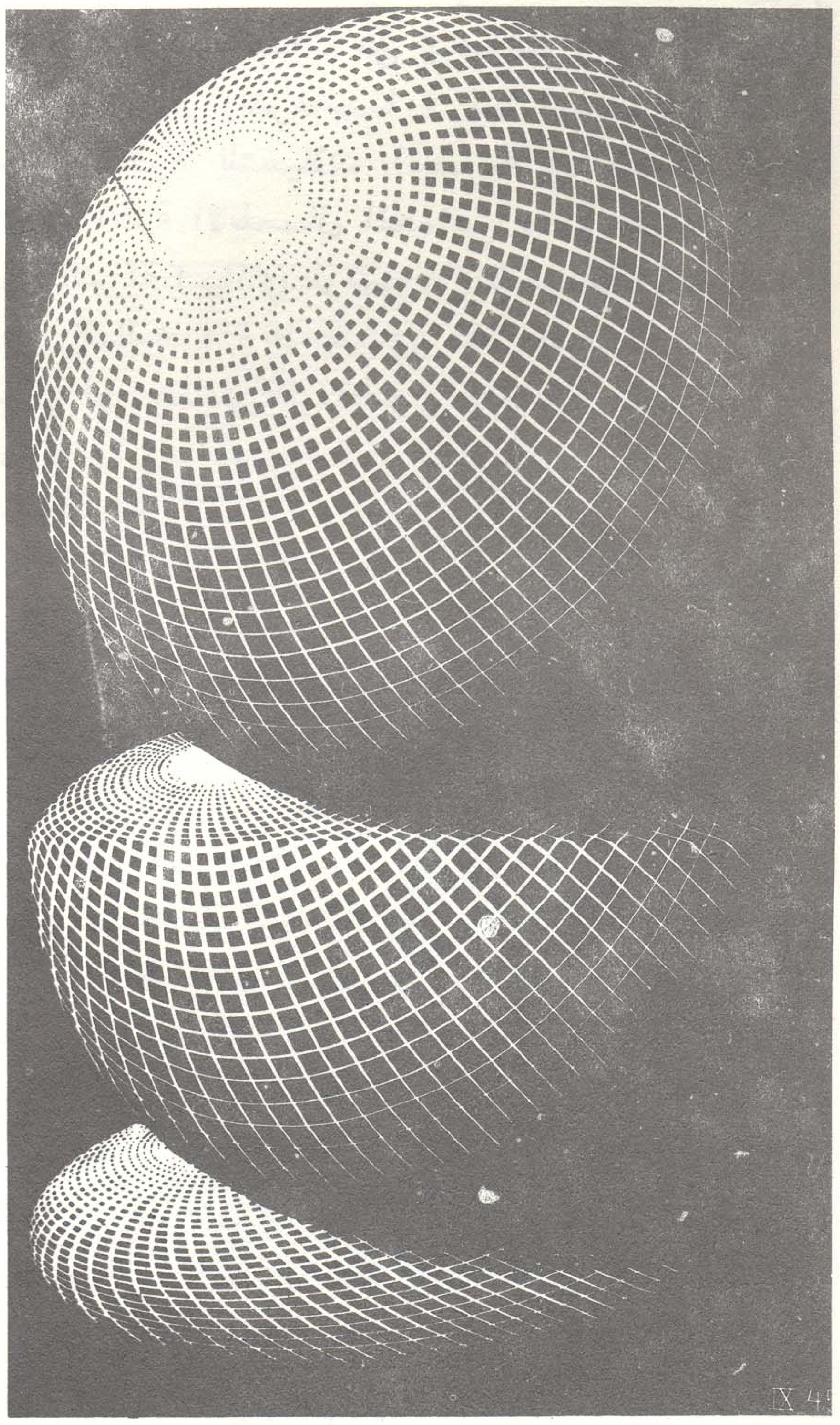
يمكننا أن نقرأ : [لا يمكننا أن ندرك مباشرة العالم الذي نراه ، إنما يمكننا معاينته ، والولوج إليه بنظام ، وبطريقة حسية ، شبيهة بسيرورات الدماغ ، ونحن عندما ننخدع في أصول واقعة بصرية ، تتشكل حينئذ الإدراكات الوهمية وتتحدد] .

نشر (فرتايمر) في عام (١٩٢٣) مكتشفاته حول إنتظام الإدراك، المبنية على مظاهر الرؤية الفيزيولوجية، وتلك هي أصول [الفشتالت] ، كما شارك بعض أطباء فيزيولوجية الجهاز العصبي ، مثل [د. هـ. هيغل] و [ت. ن. فيزل] Wiesel في تأليف مقالة في (الطبيعة) عام (١٩٦٩) ، ثم ألحقوها بدراسة الطريقة التي ينظم الدماغ بواسطتها الادراك البصري ، الادراك عبارة عن مجموع عوامل فيزيولوجية ، [حديثة غشتالتية ـ « Happening Gestalien »] عندما يسقط شعاع ضوئي على حدقة العين وشبكيتها ، ينتقل ما ينجم من تحريضات عصبية الى العصب البصري ومن ثم الى قشرة المخ القائمة في مؤخرة الدماغ ، إن تفريغ الشحنات العصبية هذه تنتظم تدريجياً وفق مخطط أكثر تعقيداً ، مما يسمح بتمييز متغيرات متعددة : كاللون والشكل والحركة ، وتنجز العين نوعين من الحركة : سلسلة غير ملحوظة من المنبهات غير الارادية تحدد موضع الاشياء ، وتعين الحركات الاكثر شمولاً وإتساعاً تبعاً لتطورها ، وتنتج هذه المنبهات الخفيفة وغير الارادية تأثيراً خاصاً يؤدي الى إدراك الشكل ، وكأنه مؤلف من شبكة من الخطوط كما هو الحال في الرسم التوضيحي الخاص بالالعاب الاولمبية التي جرت في المكسيك ورسم الجوكندة ، وبهذه الحركات نفسها للعينين يمكن تدارك إختفاء الصورة ، هذا الاختفاء الذي يعود الى طبيعة تكيف مستقبلات الصور ، تكيفاً تتميز به جميع الاعصاب الحواسية باستثناء الاعصاب الناقلة للالم ، ويتكون من جراء تخفيف حدة الاثارة والتحريض ، عندما يكون المنبه متواصلا، وهذا ما يفسر عدم ثبات الدوافع العصبية مع الوقت بل نشدانها للنقصان على الرغم من استمرار المنبهات ، ولا يمكن استقبال إشارات جديدة ، إلا بعد ان تنال الاعصاب قسطاً من الراحة ، وتكافأ عادة حركات العينين هذه ، بأن يبقى الانطباع البصري إنطباعاً لصورة ثابتة ، إلا انه قد يحدث العكس أحياناً فيشعر المرء بالدوار وذلك في ظروف خاصة ، ولأسباب لم تعرف بعد .

صاغ [جون. و. كاتالدو] مبادىء الفشتالت الاساسية المطبقة في التصميم الفني بقوانين [لتقدم لرسام الغرافيك قاعدة نفسية أكيدة ولتسمح له بتنظيم وظيفة الغرافيك ضمن الحيز] وأول هذه القوانين : [قانون رسوخ البنية وتماسكها أو التوازن] هذا القانون مبني على النزوع الى البساطة والتوازن وتماسك الدماغ ، وفي الوقت نفسه ، على سيرورته في إكتساب المعارف ، وبمقدورنا بواسطة هذا القانون إدراك المحيط بدقة متناهية وتامة ، بالنسبة الى موقف معطى ، كما ينطوي على ما يملكه كل جهاز عضوي وفيزيقي من توقٍ الى التوازن الكامل ، وهكذا فان قطرة الماء تنشد الشكل الكروي ، والمكان المزود

بزوايا عدة ينشد الشكل الدائري ، والقانون الثاني هو قانون [الشكل المغلق] ويتضمن مظهراً آخر لبنية الادراك ، أبرزه وأوضحه الغشتالت : [ندرك الحيز المغلق لكونه أكثر استقراراً وسكوناً ، ومن هنا يتأتى نشداننا البالغ الى ملء الفراغات أو الى اتمام الاشكال الناقصة ، إن الصور المجزأة وغير التامة ، تسمح لنا بتشكيل إعلانات دعائية قوية في تأثيرها] .

ويعود القانون الثالث الى [إنتظام وصياغة الادراك البصري] ويثبت هذا القانون أننا لا ندرك الخط المنحني إلا مقطعاً من دائرة أو جزءاً من خط ، حتى وان وجدت احتمالات اخرى ، وهذا ما ندعوه ب [قانون استمرارية الاتجاه] وسوف يرتبط بهذا القانون تأثير [الستروبسكوبيك] (٤) ونتائجه ، وهذا هو الاساس الذي قامت عليه السينما ، إذا تلاحق منبهان بصريان بسرعة عالية وبشكل منفصل تبدو



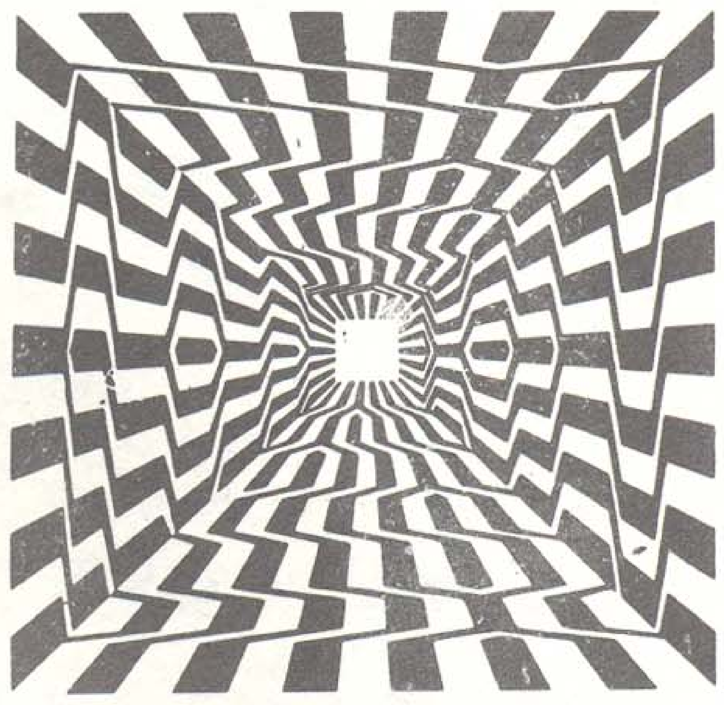
اسقاط لكرة على سطح بحيث يلتبس الادراك البصري.

الصورة في حالة حركة ، إن صوراً عدة متتالية تشكل فيلماً حتى وان كانت ساكنة ، وذلك بفضل ال [فوتومونتاج] (٥) ، وبناء على ذلك يمكن استخدامها لإعطائنا فكرة عن الحركة كالرسم الموجود على غلاف مجلة [الرجل] ، وقد غدا تمثيل التصورات بشكل منفصل وزمني من أكثر العناصر إستخداماً في التصميم الفني ، كما قدم في الوقت نفسه أشكالاً جديدة ومحدثة في الإخراج الصحفي ، ومن الممكن أيضاً إستخدام الرؤية لدفع المشاهد عمداً الى سلوك محدد ، وهذه القدرة الهائلة هي التي تضع الرسام وجهاً لوجه أمام جملة من المشاكل الاخلاقية والاجتماعية .

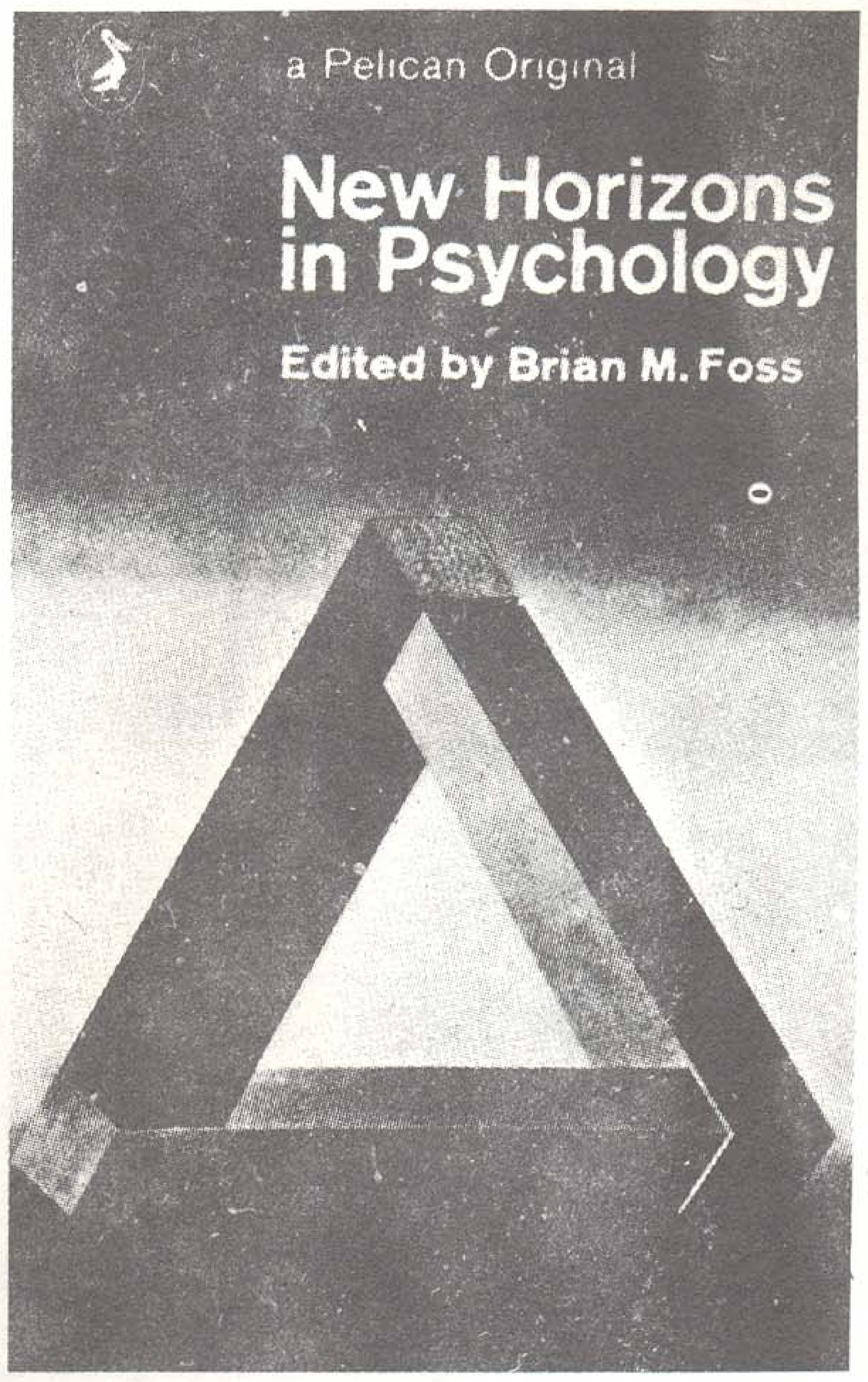
و [القانون الرابع] أو قانون [التشابه والمماثلة]، ويقوم على أن الوحدات البصرية المتماثلة بشكلها وأبعادها ، وألوانها ، واتجاهها ، ندركها كمجموعات متجانسة ، وتميل العين بالفعل الى تنظيم المنبهات في مخطط منتظم ، ويرتبط هذا الميل إرتباطاً وثيقاً بالقانون الخامس ل [كاتالدو] وهو [قانون التجاور] ويُبنى على مكتشفات الغشتالت ، [في الادراك البصري يتوق كل ما هو قريب الى الاتحاد في وحدة.] ، إن الصور أو الاشكال المتقاربة فيما بينها تشكل مجموعات يدركها المشاهد فوق خلفية لحيز فارغ ، مما يقودنا الى مبدأ آخر من مبادىء [الغشتالت] وهو أن معرفة الخصائص المميزة للصيغ المدركة مناطة بالحيز المحيط بها ، حتى وإن تضمن هذا الحيز أشكالاً أخرى ، إن الصيغ بالتحديد ، شكل نوعي محدد في حين أن الحيز المحيط بها محروم من ذلك (٦) . وهذا عنصر يحوز على أهمية خاصة في الطباعة (٧) حيث تتحدد الكلمات على الصفحة تبعاً للعلاقات المكانية القائمة فيما بينها .

تستخدم الطبيعة [اللون] لحماية بعض الحيوانات من قناصيها مما يسمح لهذه الحيوانات بالإمتزاج والتوحد بالمحيط ، إنه النمط نفسه من التمويه الذي يتبناه القادة في زمن الحروب لحماية الرجال والاسلحة ، غالبا ماكنا نعتبر اللون مجرد عنصر زخرفي يغطي الصيغ والاشكال إلا ان بمقدورنا استخدام اللون لتبديل وتغيير إدراكنا للبنى والصيغ ذات الاشكال غير القابلة للتبدل ، وازدادت مع الزمن أهمية استخدام اللون لدى الرسامين المختصين بتجهيز السلع والترويج لها ، ولدى رسامي [اللوغو] أو الرسم بالرموز ، إن القسم الاعظم من الابحاث التي أدت الى إحياء الاهتمام باللون وبعثه قد قام ممثلو الفن البصري [الأوب آرت] مثل [فازاريللي] الذي بنى نظرياته على واقع التجربة والتي تقول بأن قيمة لون ما تتبدل بتبدل الالوان المحيطة به .

قام [بوب هايد] وطلابه ، في معهد ويمبلدون



شكل يثير الضيق
مؤلف من خط يكسر
اشعاعات .



موضوع مبتكر تماماً يقود للخداع البصري

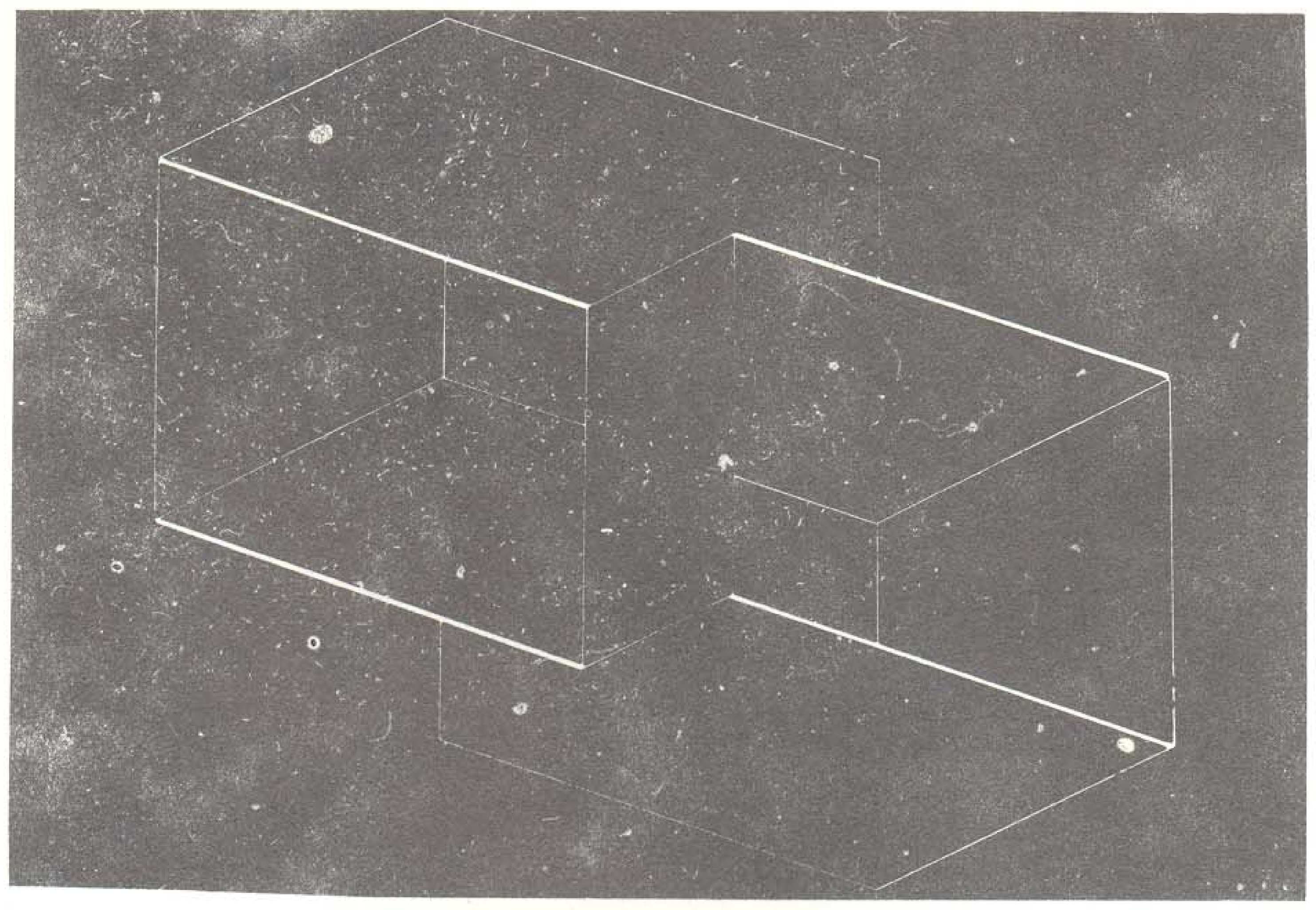
للفن ، بتجارب مثيرة على اللون وتأثيره في المظهر ، وبما أن الرؤية الانسانية إصطفائية ، اختار [هايد] للتأكيد بقوة على أفكاره ، الشكل الإنساني ، لكونه أكثر الاشكال المعروفة لدى الانسان نفسه ، إن كثيراً من القبائل في العالم قد استخدمت التزيين بالخطوط في طقوسها ، والمهم في هذه الخطوط إلغاء الهوية الشخصية ، في سبيل تمثيلات روحانية نمطية خاصة بهذه او تلك من الحضارات ، وبالطريقة نفسها يستخدم المصمم اللون لتبديل الشكل وتحرره ، إلا أن هدفه مع ذلك يختلف لانه يحاول تعريفنا على هوية منتجات عميلة بسهولة ، ان أكثر تجارب هايد تأثيرا تلك التي قلب فيها رأسا على عقب نقاط اسناد المشاهد البصرية المعتادة ، بوضعه المشاهد وجها لوجه أمام مجموعة من الخطوط المتناوبة بالاسود والابيض والمرسومة على الوجه بطريقة تحجب الملامح الرئيسية ، إن أكثر الاشكال سهولة في هذا النوع من الخداع البصري هو استخدام اللون لإبراز أو لتخفيف بروز الوجنتين ، وتلك حيلة تستخدم بكثرة في المكياج ، إن العينين ، بلا أدنى شك ، نقطة استدلال الوجه ، سواء كان ذلك بسبب تعبيراتهما أو بسبب الصعوبة الطبيعية في وضع المساحيق عليهما ... وقد أنجز [هايد] بنجاح تجربة أعدت جيداً ، محاولاً إبعاد هذا العامل الذي تسهل معرفته ، فقص أهداب وحواجب أشخاص عدة ورسم خطوطاً جديدة حول أعينهم وصمم رسماً موحداً لملابسهم بشكل غدا فيه الجميع نسخة واحدة ، وبذلك يكون التمييز المعتاد بين الجسم وملابسه قد ألغي .

صمم [هايد] أيضا للباليه ، وتميزت أعماله بما يسمى بالرسم الكلي الشمولي مسقطا العديد من الصور المضاءة على الشاشة الخلفية ، وقد نسقت هذه الصور مع ما ترتديه الراقصات من ثياب ملونة لابراز مختلف حركات الجسم وتنوعاتها ، كما استخدم الصور الضوئية المثيرة للتخيلات البصرية في حفلات الروك ليزيد في اثارة الانفعال الجماعي ، وفي عام ١٩٦٦ صورت شركة (رادي فوسيون) للسينما فيلما لأحد عروض الباليه ، ونلاحظ في هذا الفيلم كيف أصبح بالامكان أن يتبادل الراقصون والديكور الأدوار فيما بينهما ، وأن يحل أحدهما محل الآخر من الناحية البصرية .

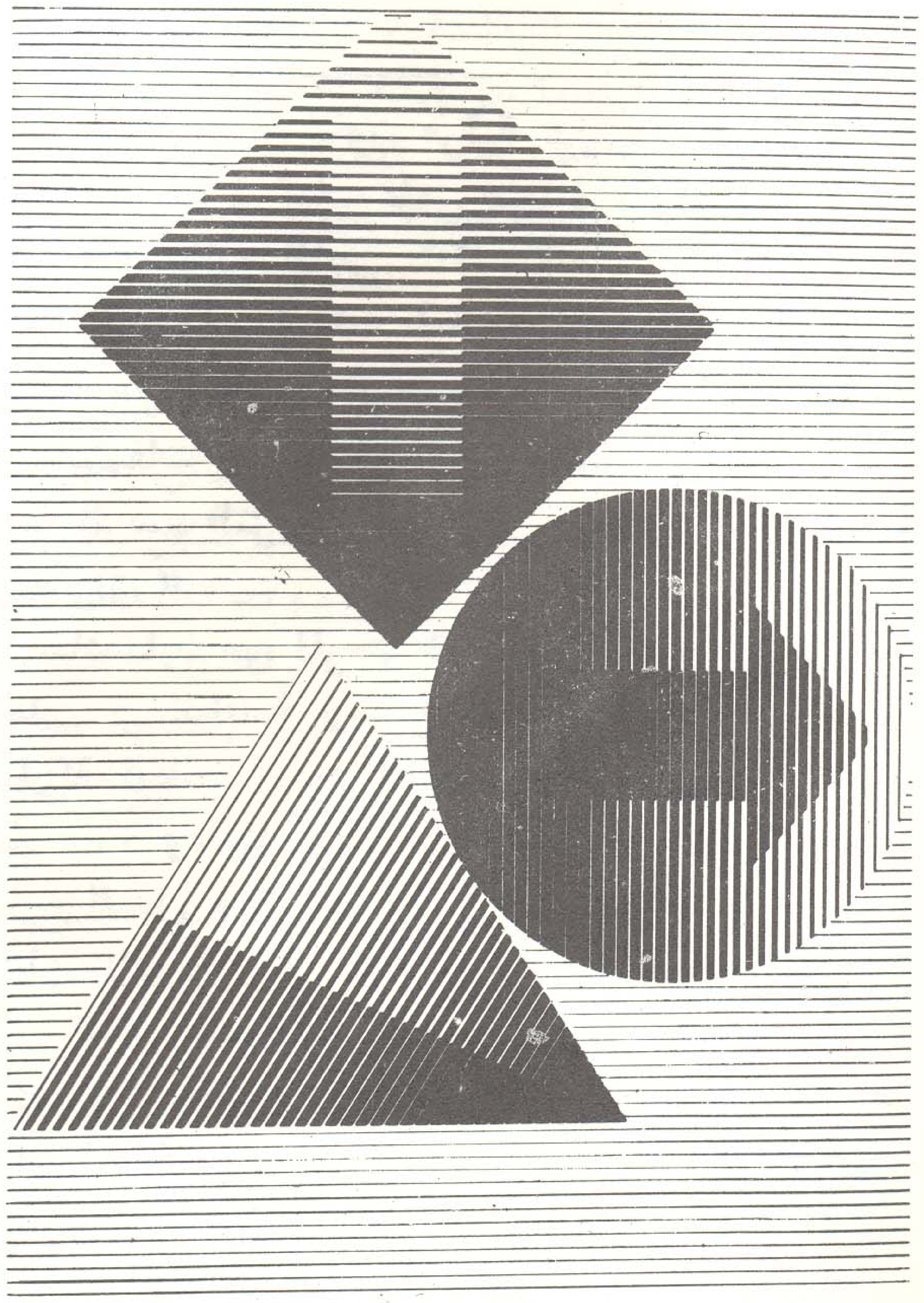
لقد اكتشف [أوسكار شليمر] فنان الباوهاس أفكارا مماثلة وحاول مرات عدة تحديد العلاقات القائمة ما بين الانسان والفراغ ـ الحيز ـ بدلا من استخدام أشكال تقليدية تبرز على خلفية ملونة ، ويتمثل الاستخدام المثير ، (نقصد به هنا الاستخدام التجاري، لتغيير المظهر الخارجي بوساطة اللون) ، في الطريقة التي استطاعت شركات الطيران بواسطتها التوصل الى تغيير شكل طائراتها المتشابهة جميعا بفضل ألوان وزعت بذوق وعناية ، وقد بين [هايد] على نماذج الطائرات المصغرة أن خطوطا من ألوان مختلفة مرسومة على مقدمة الطائرة ، أنف الطائرة يضفي عليها مظهرا متطاولا في حين أن تلوين الطائرة بكاملها بحزم لونية ، وبدرجات الاشراق نفسها يحيلها قصيرة وسمينة ، والفنان (هايد) نفسه الذي نجح في عزل جناح الطائرة عن مقدمتها بصريا بتلوينه للأجنحة وللبدن ـ جسم الطائرة ـ **باللون نفسه** ، ولكي يحصل على تأثير متناقض ، أي متراص ومتماسك ، **لون أقسام الطائرة الخارجية باللون نفسه** ، لتشكل هذه التأثيرات

الأساس للتصميم الفني ، اذا تعلق الامر بمظهر المنتجات الخارجي ، أو بجذب الانتباه الى عناصر محددة مثل ـ والحديث دوما عن الطائرات ، مقابض القيادة ، والكوابح ، وأضواء الأمان .

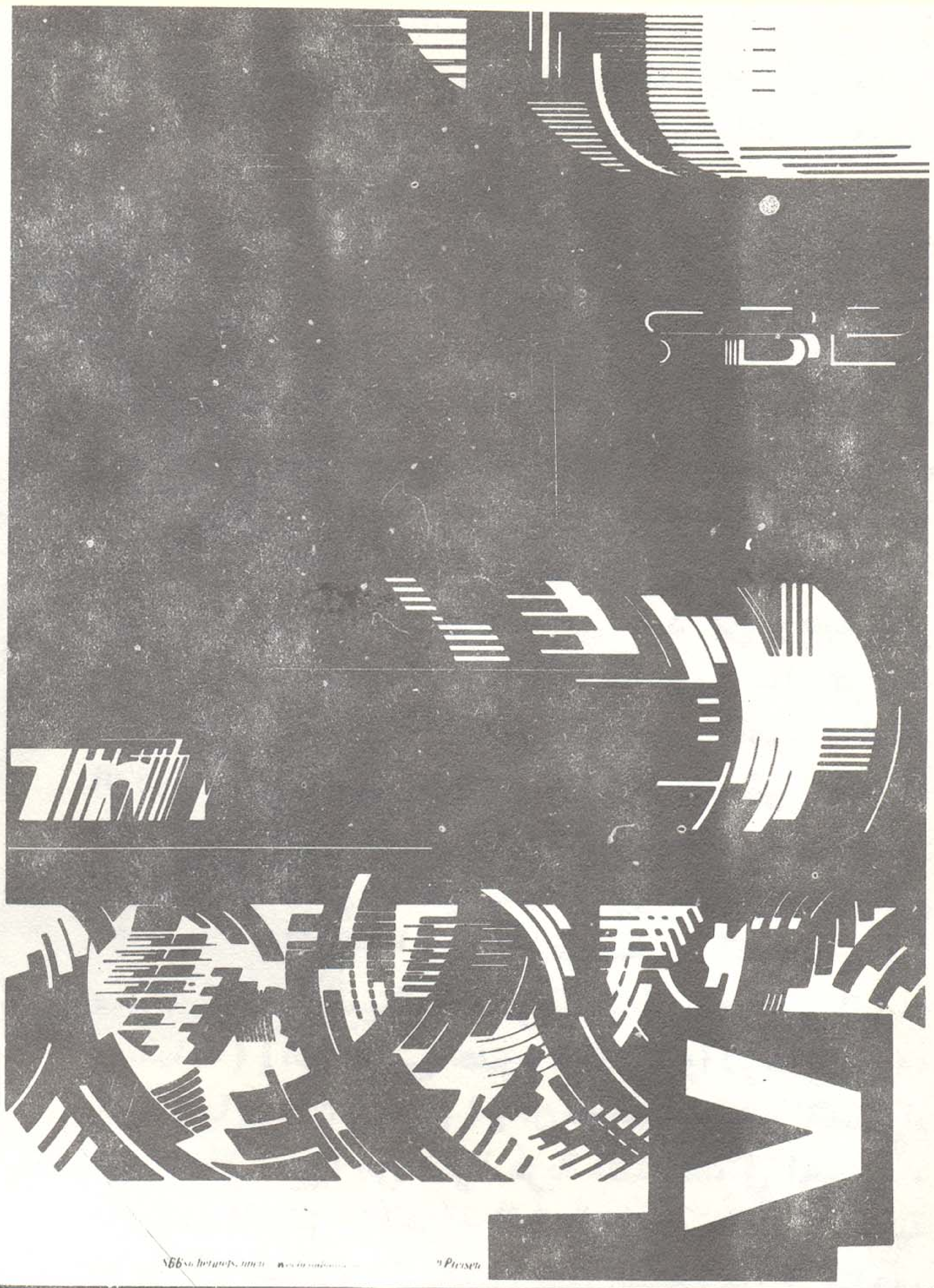
في الخمسينات أو الستينات من هذا القرن لعبت الألوان المثيرة للتخيلات دورها في حركة التمرد الواسعة الانتشار ضد الفكر التحليلي ، والمدرسة الشكلية [صورية] ، في اللغة واللغة الرمزية المستخدمة في العلوم ، وكان أنصار [الثقافة المضادة] يبحثون عن أكثر المنبهات الحسية تحريضا وغالبا بمساعدة المخدرات ، في كافة الميادين الفنية ، وقد كانت [حرب فييتنام] تعبيرا عن موقف آلي بارد من وجهة نظر أولئك المنخرطين في الحركة الرابحة ... مثل فرقة [البيتلز Beatles] التي اتسعت بظاهرة [أولاد الزهور] و [هيبيي مدينة سان فرانسيسكو] الحركة التي وصفت بلغة العصر النموذجية في مقال نشره [أبي هوفمان] في صحيفة [وودستوك نيشن Woodstocknation] وبمقولة [ماكلوهان] : مهدت فرقة (البيتلز) الطريق لتطور حركة [البانك (القمامة)] الى أقصى حدود الظاهرة وأكثرها جذرية، كتب [ماكلوهان] يقول : [ان غواصة البيتلز الصفراء ليست الا تعبيرا عن فكرة عربة التنظيف في المدن] . وأدركت البيتلز ، الفرقة المبدعة بوجه خاص ، أهمية الزخارف التافهة ، وبالفعل فقد استخدموا في نتاجهم النذر القليل من العناصر ، أصوات موسيقية بآلية ايقاعات عتيقة ، وصيغ قديمة ، وضعت في مكانها متناسبة والذوق الراهن ، مع آلاتهم الموسيقية الألكترونية ، لقد استخدموا هذه الاجهزة كالغواصة ليغوصوا وليتقصوا أعماق اللاوعي الثقافي ، وليعودوا به الى السطح محملين بشتى أصناف الفاكهة الغريبة النادرة ، انها بلا مراء ، مركبة فضائية داخلية وجو انساني كامل الابتكار مبرمج ليلتقط ويسترد عبر الفن أتفه زخارف الماضي وأبسطها . على الرغم من سعي الاعلانات ، التي أنتجت في هذه المرحلة ، الى تغيير الادراك العادي باستخدام الوان تفجر التخيلات وتثيرها ، فانها لم تستطع بلوغ مصاف حركة حقيقية ذات شأن ، ومع ذلك فقد تمتعت بالحظوة لدى الجمهور الامريكي ، تلك الحظوة التي كان قد تنبأ بها [شارلز . أ . رايخ] في مقاله الذي نشر في مجلة : (إخضرار أمريكا) : انها ثورة على الابواب ، لكنها لن تكون كغيرها من الثورات وسوف تستوحي أصولها من الانسان وثقافته وستضرب ضربتها لتغيير البنى السياسية لاحقا ، انها ليست في حاجة لاستخدام العنف واللجوء اليه ، لانها ستكون ثورة وجدان] ، تبرز جميع الرسوم التزيينية في بحثنا هذا أفكار



جوزيف آلبر - خداع بصري عن طريق التباس المنظور



دراسة للفنان هوفمان استخدم خطوطاً تشتد قوتها تدريجياً للمبالغة في تأثير الحركة .



استخدم هوفمان الخطوط هنا لاظهار امكانية استخدام الخطوط بمرونة اكبر من التجربة السابقة

[جان تشيكولد] في الطباعة ، تلك الافكار التي تضمنها كتاب مبادىء الطباعة الذي نشر عام (١٩٢٥) وبيع في العالم أجمع باقبال لا نظير له (٢٨) ألف نسخة وتجدر الاشارة الى اسهام آخر هام في (الطباعة البنائية) ، تلك هي التسمية التي عرفت بها هذه الطريقة الجديدة، التي ابتكرها التشيكي [كارل تايغ] ووضع لها قائمة بالمبادىء الاساسية للاقتراب من مشاكل الطباعة تلك المبادىء التي تجلى تأثيرها في التعبير الغرافي الحالي :

أولا : أن تتحرر من التقليد الاحكام المسبقة وان تتخلص مما هو تقليدي وقديم ، وأن ترفض ما هو تزييني / زخرفي / فائض عن الحاجة ، والا تكن أي احترام للقواعد التقليدية ، والموروثة غير المبنية على تبريرات بصرية والتي لا تعدو اليوم مجرد أشكال لا حياة فيها .

ثانيا ـ اختر الاحرف الاكثر كمالا ووضوحا تلك الاحرف المرسومة ببساطة وبدقة هندسية ، واحظ من وقت لآخر بروح الاحرف ، عند ذلك يمكنك استخدامها بتآلف وانسجام مع النص ، وابتكر التضاد المناسب ما بين العناصر والطباعة لابراز المضمون .

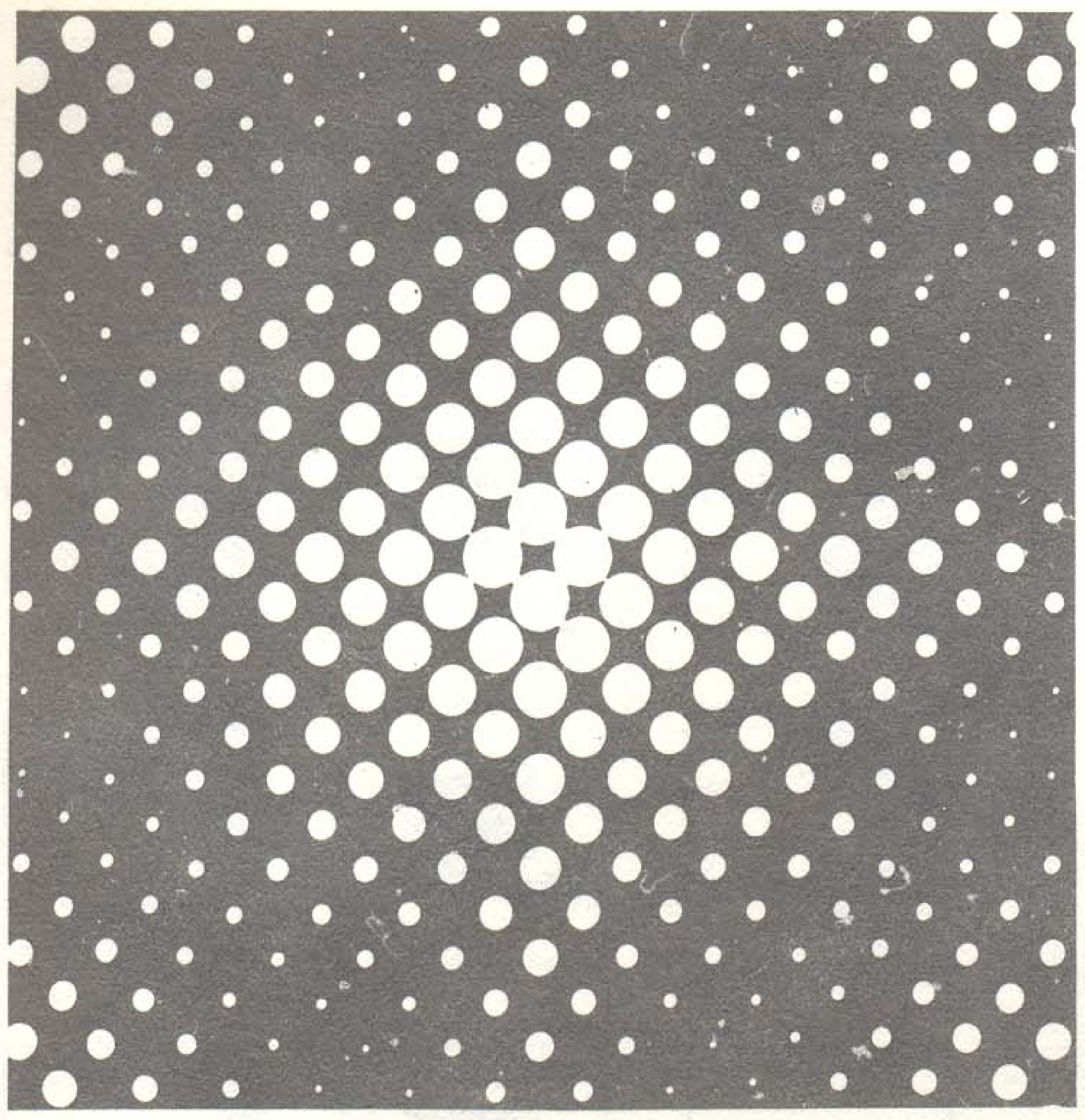
ثالثا : أعد التقويم باستمرار ما بين الغاية وتحقيق هذه المتطلبات ، وحقق أهدافا متنوعة ومتميزة ، لا بد للمهمة الاعلانية أن تكون مرئية عن بعد ، ولا بد أن تختلف المعالجة في كتاب علمي عنها في ديوان شعري .

رابعا : وزع النص بتآلف تبعا لقوانين الرؤية الموضوعية ، وأسبغ عليه بنية وانتظاما بدقة هندسية .

خامسا : استخدم جميع الوسائل التي توفرها لك المكتشفات التقنية الحالية والمكتشفات اللاحقة ، واربط الرسم التزييني مع النص بواسطة ((التنضيد(٨) الفوتوغرافي)) .

سادسا : من المرجو أن يكون التعاون وثيقا بين العاملين في الطباعة وخبراء التنضيد كما هو حال المشاركة القائمة بين المهندسين المعماريين والمدنيين الخ ... وعلينا ألا ننسى أيضا أهمية التخصص وتوزيع العمل .

ان الاتصال من المهام الرئيسية للأحرف المكتوبة بشكل كلمات يضاف الى ذلك مهمة نقل الكلمات المذكورة ان رسوم [الكلمات(٩) الأشكال] تعبير فني مستقل عن مغزاها الحرفي على الرغم من أن النماذج الناجمة في هذا النوع من فن الخط قد ربطت ما بين العناصر البصرية والعناصر الكتابية ، ان رسوم الكلمات الممثلة لفكرة ستصبح شكلا تعبيريا خاصا للرسم الطباعي [الطبغرافي Typographique] ، متضمنا معنى النص،



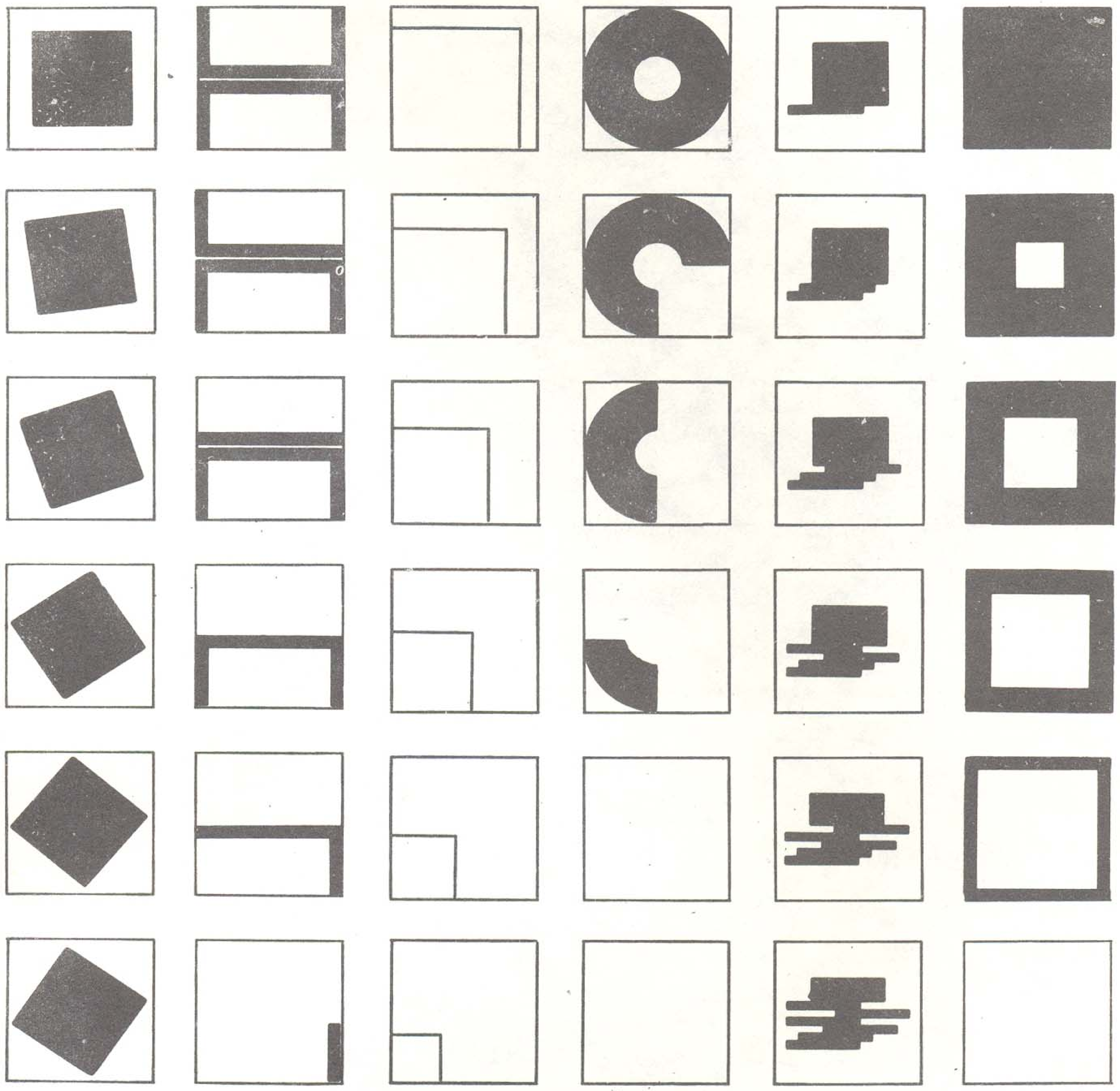
مقطع من راسم مكبرة جداً .

لقد تم ظهور هذا النوع من الرسم في (القرن السابع) ولكن المستقبليين والكتاب وفناني [الدادا] في كل من المانيا وفرنسا وايطاليا بعثوه من جديد في مستهل هذا القرن ، وهكذا تبدو الأحرف في قصيدة [أبوللينير] المعنونة [انها تمطر] وكأنها تمطر حقا على امتداد سطح الورقة ، فضل المستقبليون للشعر الشكل التجريدي المحرض على الترجمة الحرفية ذات الشكل المطبعي [Typographique] ، فور معرفتهم قيمة الفكرة الغشتالتية القائلة ، ان القارىء يضفي على ما يتلقاه عنصرا هاما بترجمته له تبعا لموقفه الذاتي ، وقد كان لهذه الاهمية ، المكتسبة بواسطة الكلمات المتحررة من الصيغ المعتادة للجملة ، تأثير بالغ على الامريكي [إ . إكومينغز] وكذلك في آخرين غيره مثل : [بو وجويس ووايتمان] .

في الخمسينات من هذا القرن انقلبت تقنية الطباعة رأسا على عقب ، باستخدامها وسائل جديدة ، [الطباعة بالأوفست(١٠)] أو بوسائل التنضيد الفوتوغرافي بوساطة الناظم الآلي، وقد كان لهذا التحول في الطباعة ، بالاضافة الى اختراعات أكثر حداثة كالليزر ، تأثير ثوري كتأثير حلول الطباعة بأحرف رصاصية التي ابتكرها [غوتنبرغ] في القرن الخامس عشر محل كتابة المخطوطات يدويا .

وكان الدافع الى هذه الابتكارات الطباعية ، المتطلبات المباشرة والملحة لبرنامج الفضاء الامريكي ، أكثر منه رغبة العاملين في الطباعة عام (١٩٥٧) ، وقد حار الأخصائيون في اختيار اللازم من المعطيات المنقولة بوساطة المبرقات الكاتبة لكثرة هذه المعطيات وغزارتها، الا أن [مرغنتالر] مخترع آلة الـ [لينوتيب(١١)] توصل الى الحل باختراعه لآلة الـ [لينو فيلم(١٢)] التي تستطيع ترجمة معطيات [الناظم الآلي] الى حروف طباعية عادية بينما العناوين تنضد حسب النظام التقليدي ، ان [ادوارد روند تالر] أحد رواد التنضيد الفوتوغرافي التجاري الذي أسس في عام ١٩٣٦ في نيويورك [فو تو ليترينغ] والذي ترك أثرا عميقا في عام (١٩٦٠) بعرضه ما يقارب (الثلاثة آلاف شكل من أشكال الأبجدية) ، ففي السنوات الخمسمائة المنصرمة بدءا من غوتنبرغ ، كان عامل الطباعة يرسم أحرف الطباعة والسباك يصنعها ، ويغدو السباكون غالبا هم المنفذين وأصحاب الامتياز لكل ماينتجه الحفارون والرسامون ، ويتأتى ذلك عن التباطؤ الملازم لوسائل صهر الاحرف ، التي تتطلب أشهرا بل سنوات ، مما يؤدي الى استثمارات مالية ضخمة... أما في أيامنا هذه فقد غدا ممكنا رسم الحرف واعادة رسمه الى مالانهاية ليتكيف ، في وقت قصير جدا ، مع مختلف أنظمة التنضيد الطبغرافي أيا كان نوعها ، وأنشئت شركات تجارية متخصصة في رسم وتكييف أنواع جديدة من الاحرف تنسجم وتتكيف مع عدد كبير من المصانع وآلات التنضيد ، ان (روند تالر) وشركاءه [آرون بورنس وهرب لوبالين] الاعضاء في الشركة الطبغرافية العالمية [أتيبي] التي أسست عام (١٩٥٧) قد أسهموا بفضل شركتهم [انترناشيونال تيبيفاس كوربوريشن] التي أسست عام (١٩٧٠) إسهاما كبيرا في تطور ابداعات وتقنيات الغرافيك ، التي جاءت نتيجة للابتكارات التي طورت فن الطباعة .

وأعلن [ألان فليتشر] ، على سبيل المثال ، في كتابه [بانتا غرام] أو (كتاب النجمة الخماسية) في معرض حديثه عن الرسم بالرمز [اللوغو] قال : [من الممكن رسم الحرف الاول من اسم الشركة بشكل صريح وواضح لابراز طبيعة عملها واهتماماتها ، ذلك الحرف الذي يشتق غالبا من رموز كتاب الشعارات ، بيد أنه من الممكن تماما أن تكون له ، بالمصادفة ، أصوله المتواضعة غير المشكوك فيها ، ان [بيبندوم] شعار



دراسة لاميل روده تظهر تحولات مكانية
من اشكال متنوعة وعلاقتها بالاطر التي تحتجزها

[ميشلين] لأربع وعشرين سنة خلت قد استوحاه الأخوة [ميشلين] من بين أكداس العجلات القديمة تلك العجلات التي أوحت اليهما بالشكل المتميز الذي كان أهلا لاكتساب الشهرة في العالم أجمع ، وان الاسم الغريب لشركة [شل] وهو (المحارة) وقد ولد ، كما يقولون ، في العهد الذي استخدمت فيه المحارات كمثقال للمراكب العائدة من الشرق ، الى أن جاء اليوم الذي استبدلت فيه المحارات بالبترول فتبنته الشركة اسما ورمزا ، وغالبا ما تنتهي العلامات (الماركات) ومغزاها لتدخل في علم رموز لغتنا] .

ويتابع فليتشر : [من الممكن تصنيف الرموز والشارات ، المستخدمة في الرموز التجارية ، تبعا لشكلها وغايتها ووظيفتها ، وعلى العموم ، يصنف الرسامون الرموز والشارات ، على الرغم من انعدام الدقة في مصطلحهم ، رموزا تجريدية ، أو رموزا مصورة ، فسموا رموز التواقيع بالمسبوكة ، والاحرف المفردة أو المتعانقة بالمتشابكة ، وللعبارات والكلمات أيضا استعمالاتها الخاصة : وهكذا فقد استعمل الناشرون [الكولوفون(١٣)] ، في حين تستخدم الحلقات الخاصة [الالوان] والارستقراطية [فن الشعارات] ، ان كلمة علامة [ماركة] تستخدم عموما وبشكل دائم لتشير الى الرموز التجارية . وقد أعد [ويللي أولينز] في كتابه [الشخصية التجارية] نقدا للرموز التجريدية التي يستخدمها الرسامون في الرسم بالرموز [اللوغو] موضحا الحيرة التي وقعوا فيها ، ذلك لأن [الفوارق ـ غالبا ما تكون الرموز التجريدية في منتهى الضآلة لدرجة يتعذر علينا معاينتها] . وعليه فقد يحدث أن ينتهي تصوران على طرفي نقيض ليعبر عنهما ويرمز اليهما باستخدام الوسيلة عينها .

كتب توم وولف يقول : [ان الرسوم المرمزة هذه أي اللوغو التي سيعممها المعمل في كل مكان ، بدءا من دفاتر المواعيد وانتهاء بواجهته الرئيسية ، لا تترك في نفوس الزبائن خصوصا والجمهور عموما أي أثر ، اراديا كان هذا الاثر أو غير ارادي ، اللهم الا الغموض والفوضى ، اني أتحدث عن درجة موضة الماركات التجريدية فالاشياء ، تتباين وتختلف بالنسبة للرسم بالرمز [اللوغو] مكونا كان هذا الرسم أم مخطوطا ، مثل (راندوم هاوس) Random House الذي استخدم (البيت) والفرد كنوف (الأرنب السلوقي) والعجوز الذي يطير على حصان أحمر (سكوني فاكوم) .

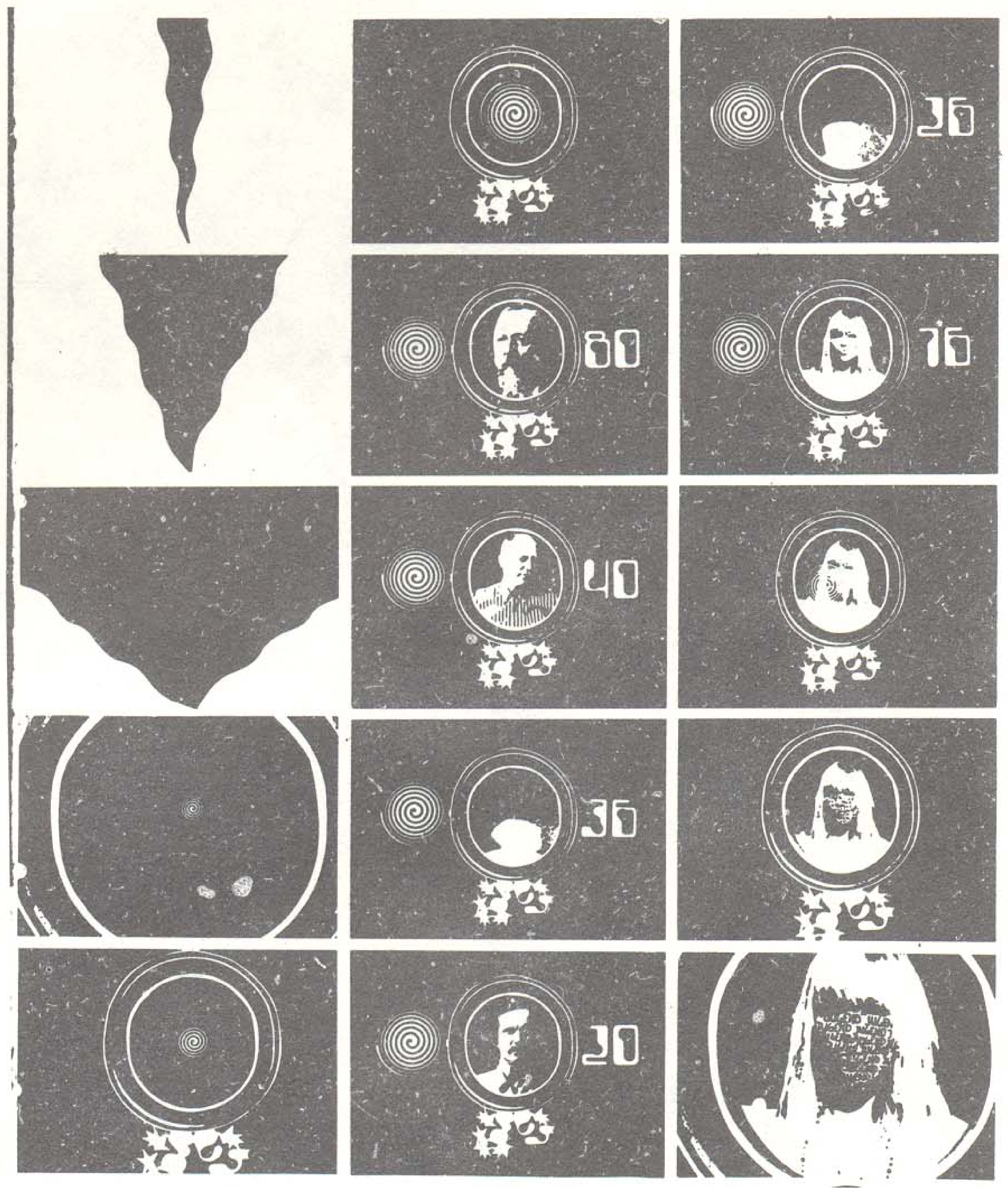
أو الماركة المكتوبة (كوكا كولا) ، أو هيرتز التي تركت انطباعها في النفوس وقادتنا الى التأثير

المرتجى ألا وهو التعرف المباشر : أو الهوية ، فمن وجهة النظر هذه تكون العلامات أو الماركات التجريدية اسهما طائشة بالنسبة لمعمل لمشروع ، ومع ذلك مازال أصحاب المشاريع ينفقون المليارات على هذه الرسوم ، لم يا ترى ؟ الانه اهتدى الى الرسم المطلق كالرسم التجريدي ؟ ام لان اختيار اللوغو [الرسم بالرمز] ليسمح لصاحب المشروع ان يدعي مفاخرا ; أما معاصر وعلى علم بكل شيء ، أنار رجل المستقبل] أن شركة والي أولينز ، قدوجهت لنفسها بالطبع شعارا أصحاب كل النجاح بتشخيص صورة شركة البناء ، وتحقيق هويتها عند الجماهير ، من خلال طائر الفريس المميز ، ويرى بيتر غورب ، المؤلف المشارك في كتاب النجمة الخماسية ، أن بالامكان تقسيم التواصل الى قسمين : نشر الاعلام والاشارة الى الهوية وابرازها فنحن لا نكتفي باللوغو الرسم بالرمز في رسمنا لـ [هوية] أحد المشاريع سواء كان هذا الرسم تجريديا ام لم يكن ، اذ علينا ان نأخذ بعين الاعتبار كافة اوجه النشاطات المتنوعة الموظفة في المشروع ... ومن المفروض أيضا الا يغيب عن البال مجموع النظم الاقتصادية والاجتماعية التي تفرض سلوكها على المؤسسة ، في ابتكارنا لـ [هوية] تفي بالمرام ، على الادراك الذي يشكله الرسام عن الاعلام المرسوم أن يقدم الاشياء ويمثلها بطريقة مؤثرة ، وفعالة : [يبسط ماهو معقد ويبرز ما خفي منها ويضخم ما صغر فيها ويصغر ما كبر] وبدقة اكثر على العمل ان يمتد ليشمل وصف وتقنية الانتاج والمؤسسة المنتجة **الى أقصى درجات الانفعال والاقناع ، وهذا يعني الدعاية والترويج للشراء والمؤسسة معا .**

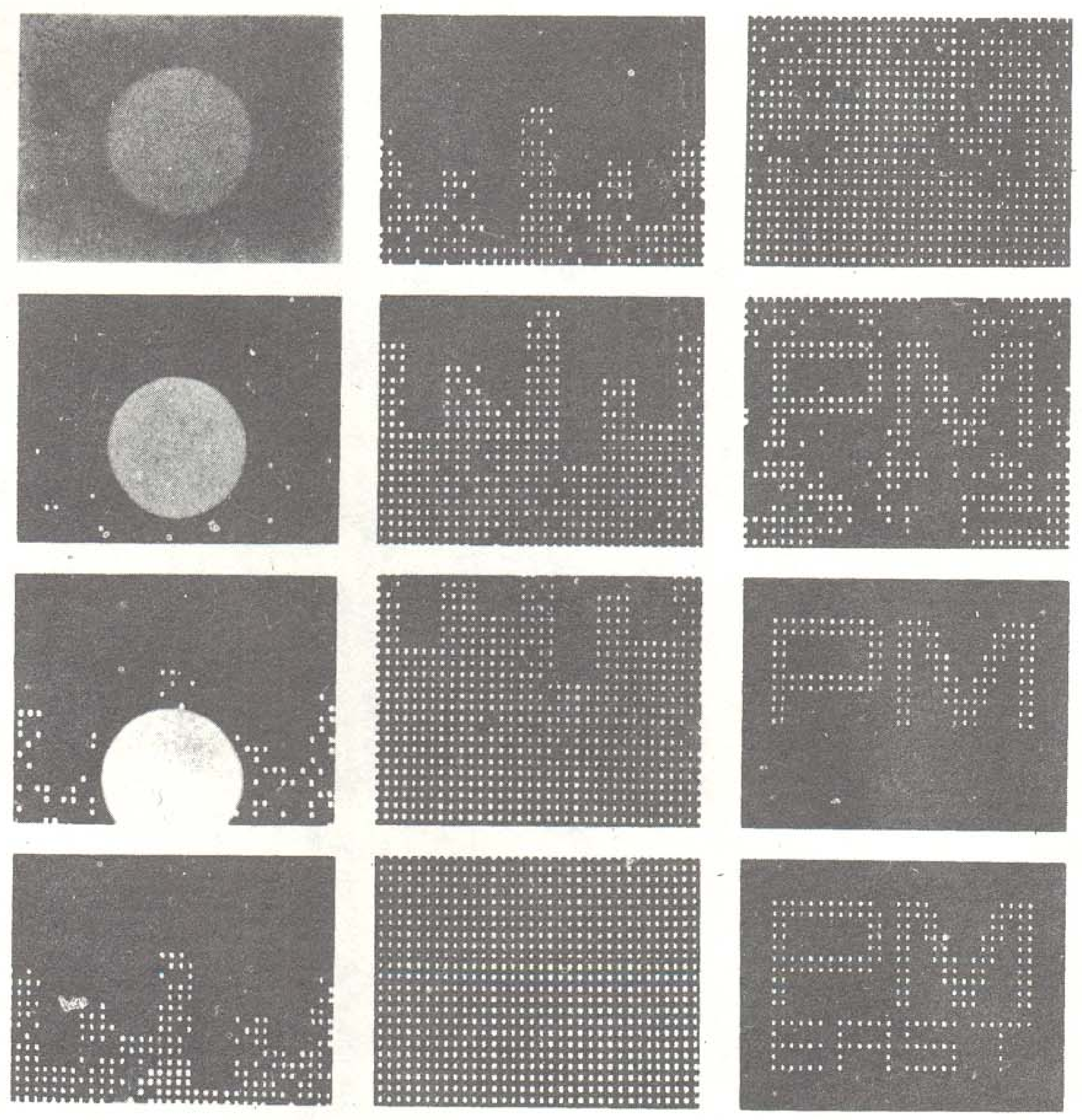
تزداد يوما بعد يوم معالجة الاعلام ونشره بوساطة الرسم ، وتساعد التناكر والمخططات والكشوف وبطاقات الدعوة على فهم وتفسير النصوص المرافقة ، كما تزداد باستمرار أعدادالمخططات البيانية والبطاقات المرسومة بالناظم الآلي .

وقد قرر [هنري بيك] رسام بطاقة ميترو لندن، عامدا اهمال خطوط الشوارع التي لا تتطابق مع خطوط الميترو ، وابتكر شكلا مرسوما بطريقةتزيينية ذاتأسلوب ، وعولجت فيه الخطوط المذكورة بوصفها نظاما مستقلا قائما بذاته ، بينما الامر في نيويورك كان على العكس من ذلك حيث تتميز شوارع مانهاتن (١٤) بتكوينها المستطيل وعليه ، بينما من المفضل أن تساير بطاقة (الميترو) هذه الشوارع ، كما غدت البطاقة سهلة القراءة .

يتميز أو مثال على القدرة الرمزية الممنوحة الى شيء ما أو آلة ما ، في توزيع الحصى بطريقة يتشكل بواسطتها اعدادا ، ان كلمة علم [الحساب] قد



لقطات افتتاحية تلفزيونية - تعتمد على الصورة المتحركة



اشكال توحي بمدينة كبيرة - للتلفزيون

اشتقت بالتحديد من الاسم اللاتيني (الحصى) .

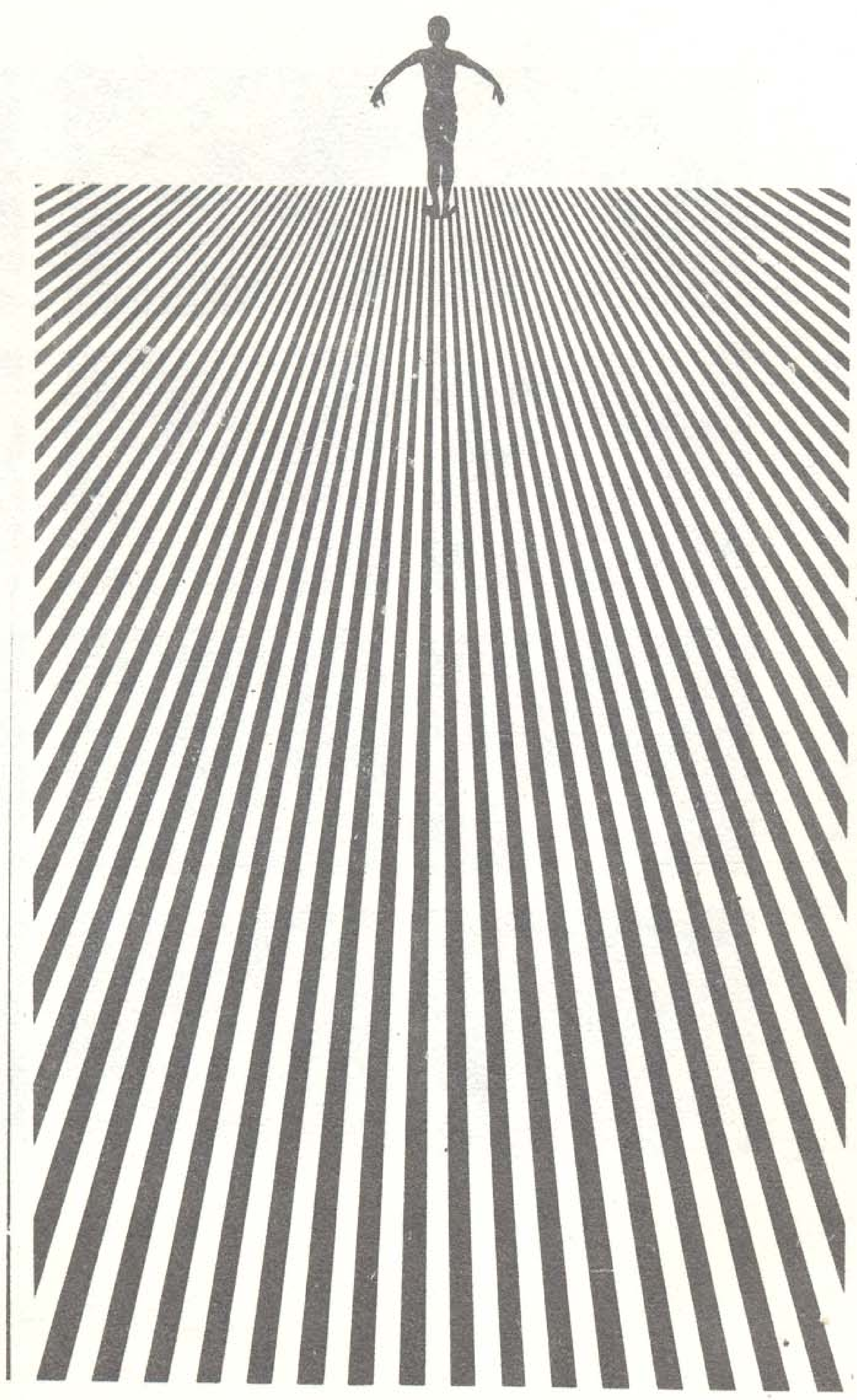
أدت التقنيات المساعدة الى تغيير الفكر ومن الممكن انها حددت ايضا ، وعلى أوسع نطاق ، ما نفكر به ، كما يؤكد [ريتشاردل . غريغوري] . ولهذا السبب نجد أن الآلات المعقدة والفعالة في اعداد الرموز غير قادرة على ادراك الواقع ، اذ ليس في مقدورنا حتى الآن أن نعلم (الناظم الآلي) تمييز ما يحيط به من أشياء وأشكال ، كما ان النواظم الآلية عاجزة عن العمل بغير انسان يبرمج لها ، على الرغم من نجاح الآلة في توليد الرموز بمهارة ودقة وفي معالجة شؤون الاعلام ، بشكل أفضل وفي تمكنها من الاستفادة من خبراتها ، وكذلك الحال بالنسبة للناظمين الآليين ، وقدرتهما على اتقان تقنيتهما الذاتية لعبةفي (الشطرنج) من خلال تبادل اللعب فيما بينهما ، وبناء على ما كتبه [جاسيا ريتشارد] في تموز عام (١٩٦٨) في محترفه : [ليس الناظم الآلي بقادر على التجريد كما وتنعدم فيه ثلاثة مبادىء اساسية في الخلق والابتكار ، المخيلة والحدس والانفعال ، وعلى الرغم من ذلك فقداستطاع (الناظم الآلي) منذ عام ١٩٦٠ أن يخلق من نفسه صورة لفنان لم ينضج بعد] .

أدى اكتشاف الدارة الكاملة ، في السنوات الخمس الاخيرة(*) ، الى قلب صناعة (الناظم الآلي) ان في مساحة هذا القرص من السيليليسيوم التي لا تتجاوز الستة ميليمترات مربعة من الامكانات الحسابية والقدرة على تخزين المعطيات أضعاف ما كان في الناظم الآلي ، لخمس وعشرين من سنة خلت، الذي يتجاوز حجمه حجم غرفة ، وبسرعة فائقة غدت النواظم الآلية [الالكترونية] الدقيقة جدا والمتكيفة للغاية والقليلة النفقات كماليات طيعة وشائعة شيوع الهاتف والتلفاز في أيامنا هذه ، وبمساعدة النواظم الالكترونية لنا على تبديد القسم الاعظم من بواعث التعب ، ورتابة الحياة اليومية ، كما تنبأت التايم متفائلة في شباط من عام ١٩٧٨ : [... وسوف يساعد الناظم الالكتروني الفكر الانساني على التطوف في ميادين لما يبدأ بعد تقصيها ...] واليوم ، قبل تقصي جميع أوجه نشاطاته المبدعة ، علينا أن نبدأ باستخدام تلك النواظم المتوفرة في المحلات التجارية [وزرعت اولى النواظم الالكترونية في الاسواق عام ١٩٥٠] ، وقريبا ستغدو الالكترونيات في متناول الجميع وسيعم استعمالها بين أوساط الفنانين ، بما أن على الفنان اليوم أن يتقن درايته في أدواته ويسيطر عليها فمن واجبه ان يتعلم ويستفيد من امكانات الناظم الى أقصى الحدود .

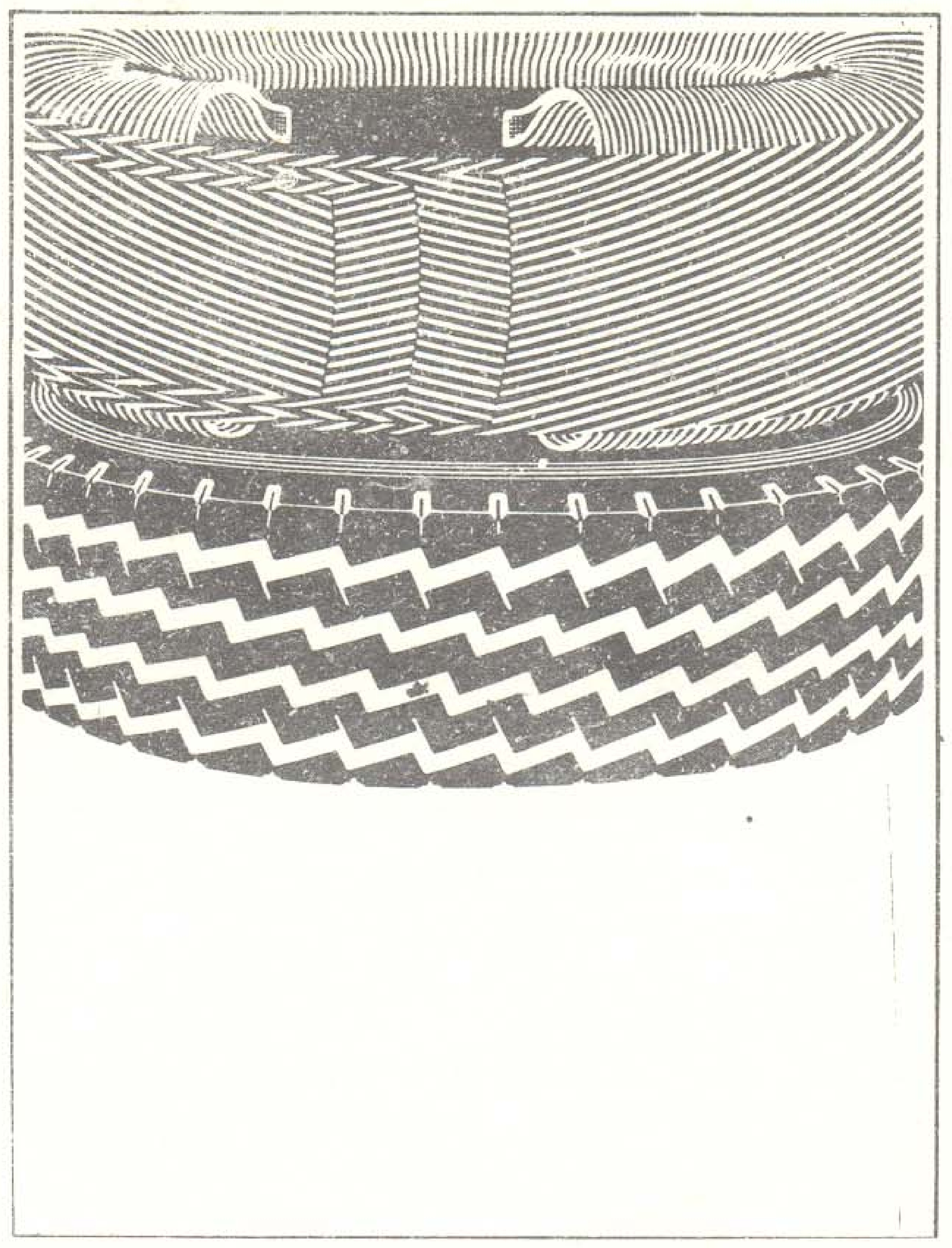
(*) صدر هذا البحث ضمن كتاب باللغة الفرنسية عام ١٩٨٠ بعد أن ترجم عن الايطالية لغته الام (م) .



تداخل الخلفية مع الاصل في الاعلان



خطوط تلتقي في نقطة الفرار - خداع بصري آخر



تداخل الاطار مع الخلفية



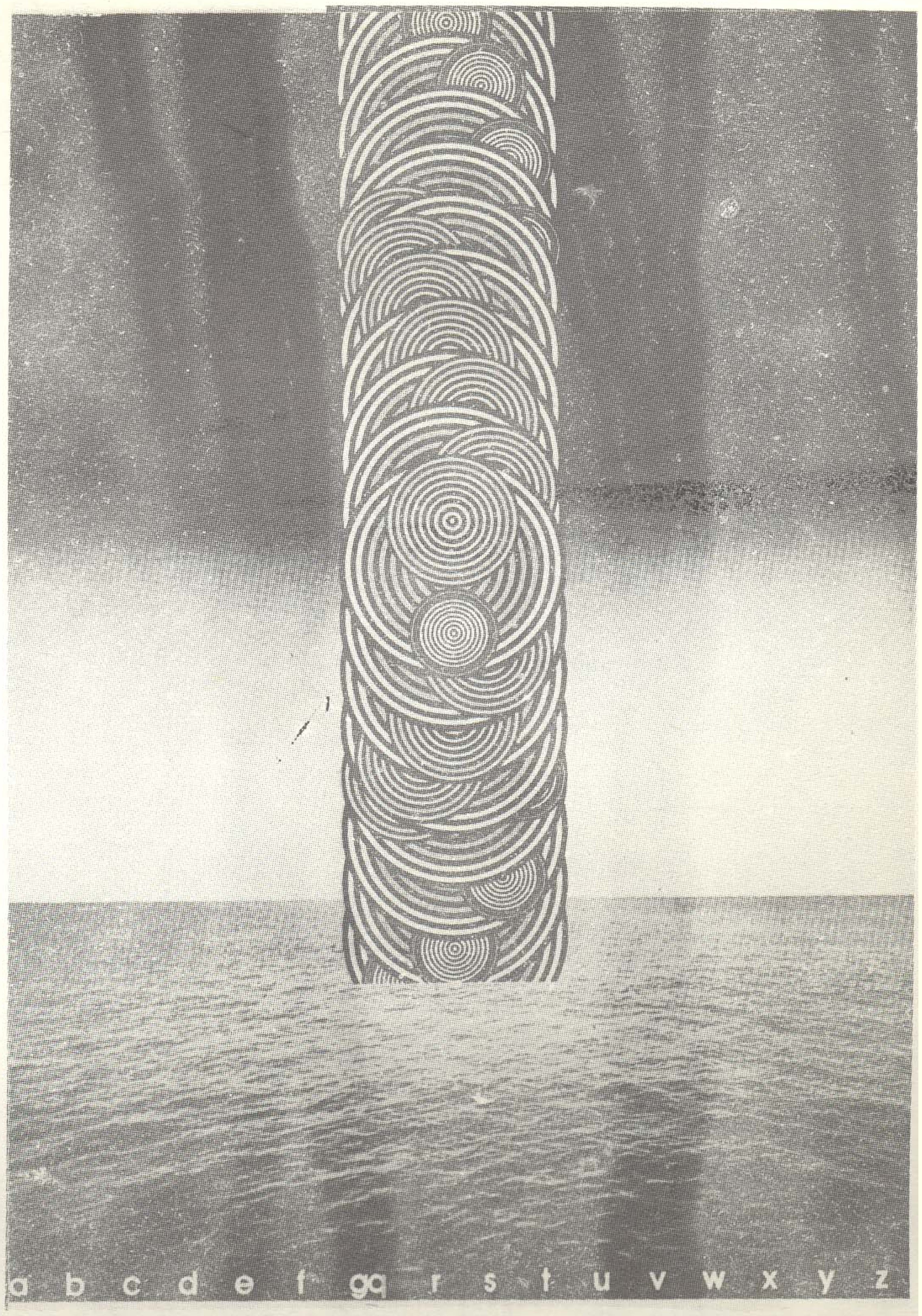
زيادة ديناميكية التكوين عن طريق حزم الخطوط الملونة



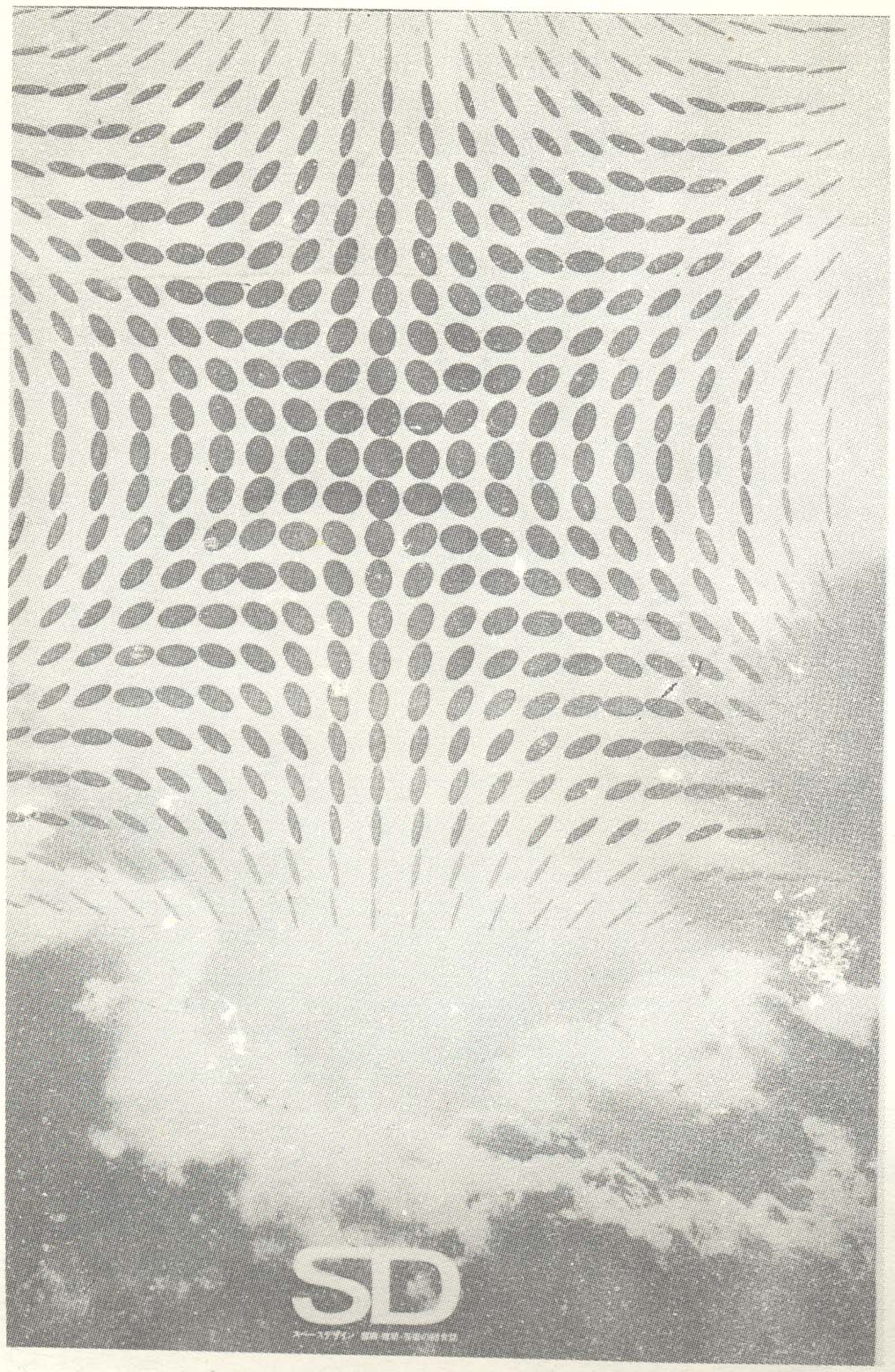
اعلان لمهرجان الرسم الصناعي في كيوتو يعتمد على الفراغ عن طريق علاقة الفراغ بالشكل

ان عبارة الفرافيك بالناظم (الرسم بالناظم) قد أوجدتها شركة بوينغ عام [١٩٦٠] التي استخدمت هذا النوع من الرسم كمساعدات بصرية في كل ما يسهم في تأمين الهبوط ودقته وكذلك الحال بالنسبة للطيار والمنشآت الارضية ، ان استخدام ((الرسم بالناظم)) لاهداف عملية ليس الا واحدا من بين استعمالاته الممكنة والمتعددة ، اما الثاني فانه ذلك الاستعمال الذي يمكن تحديده وتعريفه بالجمالي ، ويتضمن التصميم الفني والفن الخالص على حد سواء ، وباستخدامنا للنمط الاول سوف نفهم الرؤية ذات الابعاد المتساوية في توزيع النيترونات في النفاث (وقد ابتكرت طريقة الرؤية هذه لمساعدة الفيزيائيين في أبحاثهم) ، واللقطات المنظورية في الرسم المعماري، والنظم القياسية المرسومة جميعا بوساطة (الناظم) التي طبقت في انشاء احدى المستشفيات في [لندن] والذي أنجزه المهندسون المعماريون [بور والكر و ويك ودافيس] واستخدم الناظم برمجة الفنون الجميلة ليس فقط في الرسم والتصوير وانما ايضا في النحت وايقاعات الرقص والموسيقى والشعر ، كما أنتج الناظم أفلاما ، تلك الافلام التي تهتم بالدرجة الاولى في البحث والتربية مثل فيلم [تحويرات] الذي أنتجه [رونالد رايخ] في جامعة ايللينوا لصالح (اي ٠ بي ٠ ام) ٠

في الولايات المتحدة ، حيث عرفت اكثر تقنيات التعليم قيمة واقتدار تحت عنوان P. L. T. O. البرمجة المنطقية لعمليات التعليم الذاتي) ، اذ يتعامل الطلاب



تداخل الغرافيك مع التصوير الفوتوغرافي في الخلفية

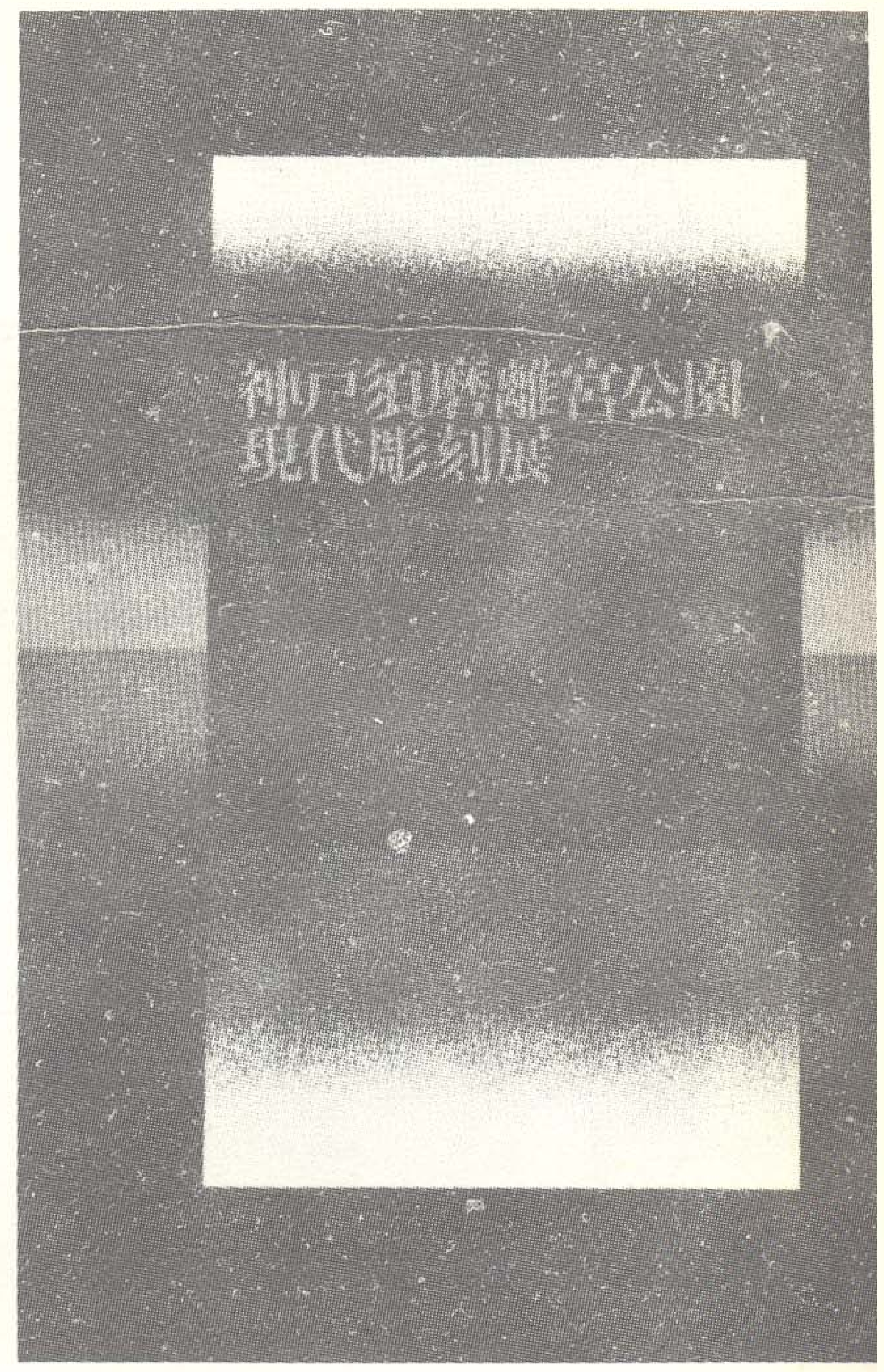


تداخل الغرافيك مع الفوتوغراف في العمل الاعلاني

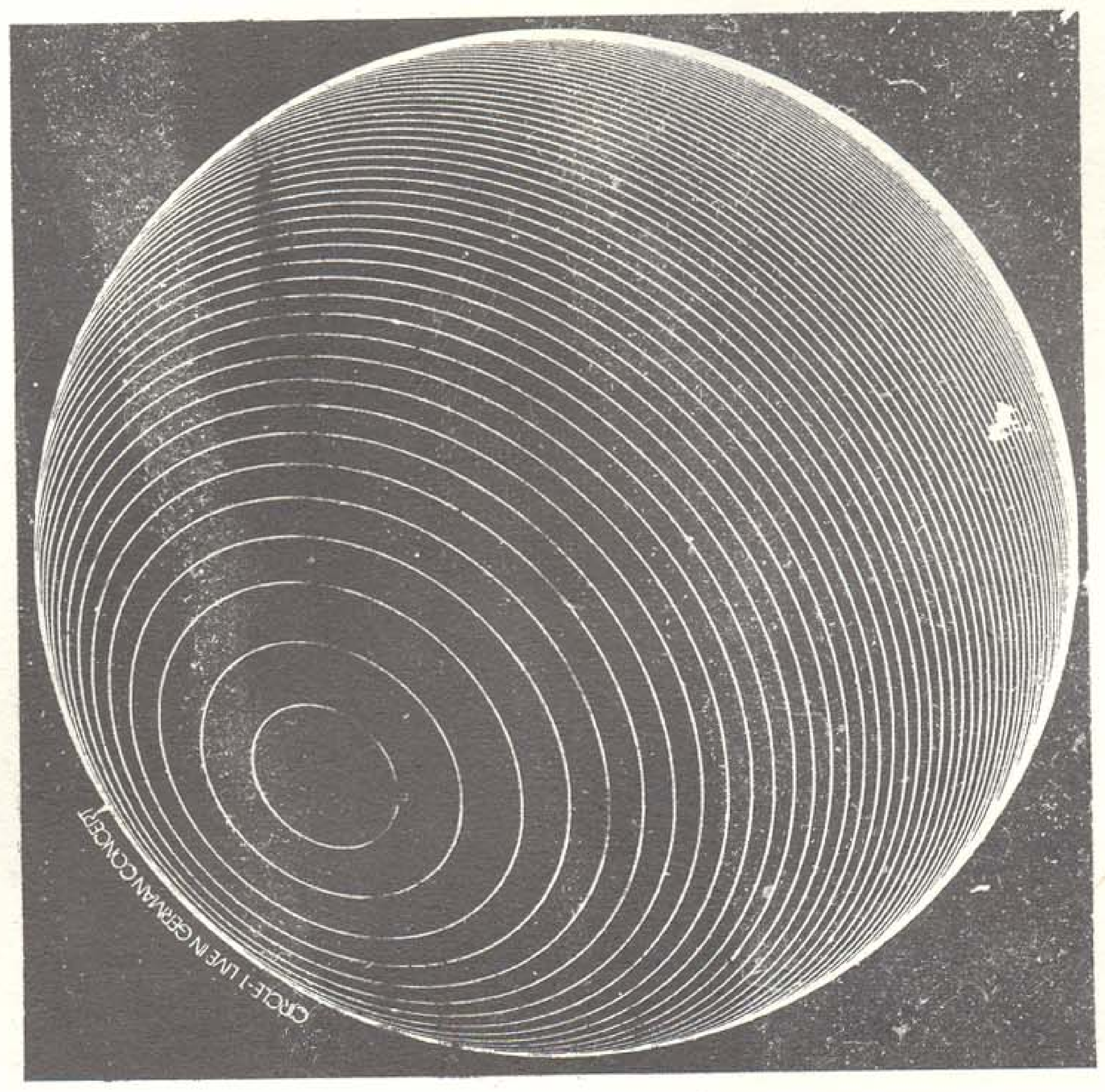
مباشرة مع الناظم بوساطة ملمس الآلة الكاتبة البسيط.

وتحقق انجاز [الغرافيك الالكتروني] بطريقتين ، تتمثل الاولى في نقاط خطاطة يقودها الناظم وتكتب بالحبر مباشرة على الورق ، أو بوساطة الآلة الكاتبة التي يوجهها الناظم آلياوتدون رسوما تتمثل بالحروف والاشكال ، وفي الثانية تتنضد آلة لرسوم الغرافيةعلى مصباح مهبطي ، واشعة الكترونية وتنعكس الكترونيا على شاشة مضيئة لنسخ الصورة ، وكما أوضح ريتشارد ، [ففي حين أن اللوحات قد أنجزت لاهداف التحليل او بكل بساطة بوساطة الذوق نجد أن الرسم بالناظم هو المطابق البصري لمتتالية حسابية مبرمجة في الناظم] .

ان أول [التجريدات الالكترونية] التي حصلنا عليها من ناظم الكتروني ، هي تلك التجريدات التي رسمها [بن . ف لابوسكي] عام ١٩٥٦ ، وقد نشرت [موتيف اديشن] وعلى مستوى واسع ، بشكل اعلان ، عملا غرافيا انجزه ناظم الكتروني ، انه رسم لحلزون (اسكارغو) حققه كل من [كيري ستراند Kerry Strand و [لاري جينكينز] لكمبيوتر كاليفورنيا ، وقد تطلب تخطيط هذا العمل أربع ساعات ونصف الساعة ، أجرت احدى مجلات [تونفيل في ماسا شوسيت] تطورات جديدة على هذا الموضوع ، وكان الامر يتعلق بمؤسسة الكمبيوتر والاتمته ، التي نظمت عام (١٩٦٣) أو مسابقة [غرافية بالناظم] بتقديمها جوائز مالية تتناسب ، ومابلغته هذه الرسوم من مستوى جمالي ، وبعد ذلك



لانات لمعرض فني يعتمد على الخداع



غلاف اسطوانة حديثة



اعلان لمجموعة معارض فنية

بقليل أقام الالمانيان (فريدر ناكه) و (جورج نيز) عام (١٩٥٦) مع الامريكي [أ. ميخائيل نول المعرض الاول لرسوم أنجزت بالكمبيوتر ، و (جاسا ريتشارد) اول من نظم في مؤسسة الفن الحديث في لندن معرض [السيبرتيك السرنديبي] واقام كات شرويدر عام (١٩٦٩) معرضا فنيا من نتاج ناظم آلي في هانوفر في المانيا ، وعليه فقد تشكلت جماعات عدة مثل : الكمبيوتر في [اليابان] و [آرس سيديا] في فينيا ، كما أنجز العديد من الاعمال في اسبانيا والارجنتين وباريس وماساشوست الخ ...

بدأ العمل في ميدان السيبرتيك رسميا عام (١٩٤٨) على يد (نوربرت وينر) مؤلف كتاب [السيبرنتيك] ويقدم العنوان الفرعي لهذا المؤلف افضل تعريف ممكن لهذا العلم : [المراقبة والاتصال عند الحيوان والآلة] . وصدرت نشرة أخرى ، دون الاولى تقنية ، عام (١٩٦٤) أكد فيها وينر أن [من المستحيل فهم المجتمع الا من خلال دراسة رسائل ووسائل الاتصال الخاصة به ، ، التطور لهذه الوسائل والادوات ، والعلاقات المتبادلة مابين الانسان والآلة ، ومابين الآلة والانسان ومابين الآلة والآلة ، سيتوجه في المستقبل ليتركز على دور تزداد اهميته يوما بعد يوم .] وأعلن وينر بصدد السيبرنتيك [دور تطوير اللغة والتقنيات التي سترفع من شأننا وتجعلنا ، حقا ، في مستوى مواجهة مشاكل المراقبة والاتصال عموما ، وتساعدنا أيضا على ايجاد مرجع محدد للافكار ، والتقنيات لتصنيف تجلياتها الخاصة ضمن مفاهيم محددة ودقيقة] .

ان ثورة (الناظم الآلي) لا تعدو مجرد قسم من أقسام برنامج (وينر) للسيبرنتيك ، وقد كتب (هربرت . و. تروب) وهو اختصاصي ايضا في السيبرنتيك ، في عدد غرافيس رقم (١٦١) يقول : [ان الصفة المميزة الرئسية للرسم بالناظم الآلي ان بمقدور الآلة ايضا الاسهام في الادراك وفي ابتكاراشكال منتجة ، ونحن لا نقول لها ما يجب عليها أن ترسمه بالضبط ، لكننا نزودها بالمخطط الضروري لا غير وقد يتعذر ذلك أحيانا على واضع برامجها .] .



اعلانات للشباب تصور الامكنة التي يرتادونها يعتمد على التداخلات اللونية .



اعلان آخر للشباب يعتمد على العلاقات اللونية

حواشي مقال علم النفس والغرافيك

(١) الغرافية [Graphisme] :

تستخدم عبارة « الغرافية Graphisme » لتمييز كافة النشاطات ذات العلاقة بتقنيات الخط .. الا أن في هذا التعريف الكثير من العمومية والابهام ولا يسمح لنا بتعريف دقيق لميدان عمل محدد مثل مشروع أو ابتكار الصور ، كما أن هذه العبارة ، بالاضافة الى ذلك ، يمكن أن تؤدي الى بعض الفوضى والغموض والى الخلط وعدم التمييز بين النشاطات التي لا تقوم بينها أي علاقة ، كما هو الحال بين التعبير الفني بمعناه الانتاجي الضيق وبين مختلف أوجه التصميم الغرافي أو الاتصالات البصرية المعدة مسبقا لتعميمها على الجماهير العريضة ... ان السبب في اختلاف الغرافية – التي نحن بصددها – عن النشاطات الغرافية الاخرى ، أنها ، قبل كل شيء ، تنتقل بوسائل الاتصال الجماهيرية أي بوسائل الاتصال الواسع الانتشار ، والطباعة من أكثر تلك الوسائل شيوعاً وتقليداً ، وكذلك فإن التلفاز والسينما ولا سيما الشارع (باعتباره مكاناً لعرض الوسائل البصرية) وسائل اتصال جماهيرية .

وينتج المبدأ الرئيسي الذي يوجه الاتصال الغرافي عن نظرية الاعلام الرياضية القائمة على مبدأ أن الاعلام يصدر عن شخص يرسل أو مجموعة مرسلة ويوجه الى مجموعة مستقبلة بفضل قنال محددة ، وبما أن نقل الرسالة المرموزة يتم بين انسان وانسان أو بين آلة وانسان فقد اعتمدت الاتصالات البصرية ، والتصميم الغرافي في انتشارها الطبيعي على وسائل الاتصال الجماهيرية ، وعلى تقنيات نسخ الصور بوجه عام .

والغرافية بهذا المعنى : هي إذن تقنية بصرية لخدمة منتج العمل ذلك العمل الخاص بصاحب العلاقة الذي يمكن أن يكون فئة لها أهميتها أو جموع منتفعة (مستخدمة) وللمزيد



اعلانات تعتمد على الألوان ... كثير الهلوسة

من الدقة نقول : أنه من أجل أن نجعل عملا ما شائعاً وقابلا للتداول ، بالاضافة الى صفته الغرافية والى تقنيات الاخراج الصحفي التي لا بد منها ـ تلك التقنيات الخاصة بها دون غيرها ـ على الغرافية لكي تكون ذات مغزى ، أن تستعين بوسائل أخرى مثل علم النفس والرمز والايقنة . (أو الايقونوغرافية : دراسة كل ما يمثل عهداً أو شخصاً شهيراً من رسوم وتماثيل) .

(٢) « اللوغو » « Logo » :
الرسم بالرموز أو الرسم المرمز . وتعني « العنصر » ، عن لوغوس Logos اليونانية ، علم ، خطاب ، كلام . وتدخل في تركيب الكلمات .

(٣) غشتالت « Gestaltheorie » نظرية الغشتالت :
يقدم لنا البحث شرحاً وافياً عنها ، الا أن كتابتها باللغة العربية قد اختلفت من مترجم لآخر ـ جشطلت ـ غشتالت ـ كشتالت .

(٤) الستروبُسكوبيك « Stroboscopique » :
ستروبوسكوب : (أداة لقياس سرعة الدوران) .
ستروبوسكوبيك : ذو اختلال الدوران ، صفة لأثر غير مرغوب فيه ، ينتج عن عدم انتظام العلاقة الخاصة بالفاصل الزمني ، بين تعريضات العدسة وبين سرعة الجسم المتحرك الذي يصور ، وهو ما يجعلنا نرى عجلات عربة متحركة ، تبدو في الصورة وكأنها تدور الى الوراء أو كأنها تدور بسرعة غير عادية . (من معجم الفن السينمائي) .

(٥) ال (فوتومونتاج) المونتاج : التوليف .
عملية فنية خلاقة في تركيب اللقطات واتساقها ، تهدف الى الجمع بين الصورة والصوت ، بشكل ابداعي جديد . ويتضمن هذا النوع من التوليف ، تعديل للواقع والحقيقة في معظم الأحيان ، وكما تطلق الكلمة أيضاً على الجمع الفني بين أجزاء متفرقة من الطبيعة ، لتكوين « شكل خيالي » ليس له مقابل في الطبيعة ذاتها . وفي الولايات المتحدة تطلق هذه الكلمة على التجميع والتركيب بأسلوب انطباعي ، بين لقطات قصيرة متقاطعة أو متداخلة ، تقدم عرضاً سريعاً مختصراً للأحداث ، وذلك للتعبير عن مرور الوقت ، أو تطور الحدث الدرامي ونموه في احدى مراحل الفيلم . وتعرف هذه العملية باسم آخر هو « فوتومنتاج » مثل قطع أوراق التقويم السنوي ، أو لقطات متتابعة لمنظر طبيعي واحد في فصول مختلفة ، تعبيراً عن مرور الوقت ، أو لقطات القطار أو الطائرة ، تعبيراً عن رحلة أو الانتقال من مكان الى مكان . (من معجم الفن السينمائي) .

(٦) في هذا الصدد : نقرأ في كتاب الدكتور فاخر عاقل « مدارس علم النفس » ما يلي :
« يعتبر الكشطلتيون أن التفريق بين الصورة والخلفية أساسي تماماً في عملية الرؤية .. تكون الصورة عادة موحدة الأجزاء تبدو ذات شكل وحدود ، في حين تبدو الخلفية مساحة لا حدود لها ، ولذلك فالصورة أقدر على اجتذاب الانتباه من الخلفية . »

(٧) الطباعة « Typographie » التيبوغرافية :
(الطريقة المتبعة لطباعة نص والمتضمنة نوع الحروف والاخراج الصحفي الخ ....) أي الطباعة بمعناها الواسع .

(٨) التنضيد الفوتوغرافي « Photocomposition » :
مجموع وسائل تنضيد الأحرف بالتصوير الضوئي .

(٩) « الكلمات ـ الأشكال » « Formes - Lettres » :
رسم الكلمات بطريقة تؤلف شكلا .

(١٠) أوفست « Offset » :
(طريقة تطبع بها الصور [أو السطور المنضدة] على مطاط طري أو مادة أخرى مماثلة ، ومن ثم تنتقل الى الورق) أوفست : آلة الطباعة التي تستخدم هذه الطريقة .

(١١) لينوتيب « Linotype » :
منضِّدة سطرية تجمع حروف الطباعة وتصبها .

(١٢) لينو فيلم « Linofilm » :

(١٣) الكولوفون :
مدينة اغريقية صغيرة على بحر إيجة .

(١٤) مركز مدينة نيويورك وعدد سكانه ٢ مليون نسمة .

وجوه من الفن السوفياتي

ترجمة : خليل عكاري

وجه المغني : شاليابين

للفنان كالوفين

الفنان : الكسندر كالوفين [١٨٦٣ – ١٩٣٠] :

فنان مسرحي ، ومعلم في رسم الوجوه والمناظر والطبيعة الصامتة ، درس في معهد (موسكو) المتوسط للتصوير الزيتي والنحت والعمارة (١٨٨١ – ١٨٩٠) عند [بريانيشنيكوف] و [ماكوفسكي] ، وصمم عروضا لمسرح بولشوي في موسكو ، ومسرح (مارينسكي) في باريس ، ومسرح (الكسندرين) في موسكو ، وفي عام (١٩١٢) نال لقب اكاديمي ، وكان عضوا في (عالم الفن) و (اتحاد الفنانين الروس) . عرضت اعماله ايضا في جمعية (اصدقاء الفن) في موسكو ، و (زملاء الفنانين) و (الجمعية الجديدة للفنانين) وغيرهم ، وفي عام (١٩٢٨) حاز على لقب فنان شعب روسيا السوفياتية .

اللوحة : المغني فيدور ايفانوفيتش شاليابين (١٨٧٣– ١٩٣٨) :

وقد رسمه في دور (بوريس غودونوف) من اوبرا (موسورسكي) عام (١٩١٢) ، والتي تحمل ذات العنوان ، والمواد المستخدمة في رسمها التامبرا والورق الفضي على القماش ، (٥ر٢١١ × ٥ر١٣٩) ، والى اليسار ، وفي الاسفل وضع الفنان توقيعه أركالوفين وهي موجودة في متحف الفن الروسي ، منذ عام (١٩١٢) وقد اقتينت لصالحه .

وتبرز أهمية (كالوفين) في انه ترك للاجيال عدة شخصيات عرضت على المسرح السوفياتي من قبل عدة عباقرة ممثلين معاصرين ، وفي مقدمتهم (شاليابين) . وقد اخص (شليابين) بستة لوحات وجوه تمثله في ادوار مختلفة ، منها لوحتان في دور (ميستو فيليس) رسمها (١٩٠٥ – ١٩٠٩) ، وواحدة في دور (ديمون) عام (١٩٠٦) وفي دور (فارلافا) عام (١٩٠٧) ، وفي دور (اولافرين) عام (١٩٠٨) واخيرا لوحة (بوريس بوغدانوف) عام ١٩١٢ .

وفي اللوحة الاخيرة حاول ان يترك انطباعا ما لدى المشاهد وذلك لان هذه الدور هو (احد افضل شخصيات شاليابين المسرحية) كما كان يقول .

وقف المغني الكبير امام الفنان بعد العرض مباشرة بلباسه ، ومكياجه الكامل وامام اضواء المسرح ، وبعد جلسة قصيرة كان العمل جاهزا في خطوطه الاولى ، واكمل الوجه بعدئذ بدون موديل ، رسم الثياب وقد جلس له كموديل مساعده في المسرح (الميدنيكين) ، وصمم لباس القيصر ، وكانت كل تصاميم الاوبرا يقوم بها (كالوفين) .



وجه المغني شاليابين للفنان كالوفين .

وبشهادة (فيلياكوفسكي) كانت اللوحة تدخل السرور والسعادة في قلب (شليابين) .

لقد اعطى اللباس اهمية كبيرة ، وحتى تظهر انطباع القماش اخذ يلصق على السطح المغطى بالتامبرا المصمغة على القماش قطعا صغيرة لامعة من الورق المفضض ، وتفاصيل مرسومة بدقة خاصة بأسلوب كالوفين ، والزخارف التزينية التي قدمها لنا لاتدني من مستوى ابداعه ، اذ استطاع (كالوفين) ان يعطي العمل قوة تراجيدية ، وأعطاه بعض سمات من قوة الشخصية ، بتشخيص ملحمي عن طريق الحجم الكبير لشخصية (غودونوف) ، والستارة الثقيلة في الخلفية ، والوضعية العملاقة ، وحركة اليدين السلطوية ، والعصا المضغوطة ووجه ذو ارادة حديدية ورجولية ، تبدو عليه التجاعيد والقلق .

وهذه اللحظة هي بداية القسم الثاني من الاوبرا لقد كتب أليميدين :

ـ ((في وجوه (كالوفين) المسرحية ، تعبير عن المشهد بشكل واضح ، حتى اننا نرى معها المقطع الموسيقي الذي انشده الفنان ، وعلى سبيل المثال في لوحة (بوريس عودونوف) التي عرضت بشكل حي ، وهي تغنى على لحن (عذاب الروح) من مقطع لاوسبينسكي .

ان لوحة (شليابين) في دور (غودونوف) قدكثفت وركزت ابداعه الزخرفي الموسيقي ...

يقول الفنان (كيراسيموف) :

ـ ((هي مصنوعة بشكل نصبي ، وعلى نحو يكشف قدرة الفنان ، رسمت بشكل بديع ، واقعي ، وزخرفي في آن واحد)) .

وبشهادة (نيرادوفسكي) عن لوحة (شليابين) في دور (بوريس غودونوف) لكالوفين ، انه كان قداوصي عليها من قبل ادارة المتحف الروسي .

وجه الكاتب الروسي الكبير :

ليف تولستوي

للفنان : نيستروف

الفنان : ميخائيل نيستروف ١٩٨٢ ـ ١٩٤٢ :

فنان معلم ، يرسم اللوحات ذات المواضيع ، والوجوه ، والمناظر ، وعمل في تزيين الكنائس ، درس في المعهد المتوسط في (موسكو) للرسم الزيتي والنحت والعمارة (١٨٧٧ ـ ١٨٨١) ، و (١٨٨٤ ـ ١٨٨٦) عند (بيروف) و (بريانيسنيكوف) في اكاديمية الفنون (١٨٨١ ـ ١٨٨٤) ، عضو في معارض جمعية الفنانين وشارك في معارض عالم الفن ، واتحاد الفنانين الروس، وفي عام (١٨٩٨) حاز على لقب (اكاديمي) وفي عام (١٩٤٢) حصل على لقب فنان جدير بجمهورية روسيا الاتحادية السوفياتية ، وفي عام (١٩٤١) حصل على جائزة الدولة .

اللوحة : وجه الكاتب الروسي الكبير : ليف تولستوي ١٨٢٨ ـ ١٩١٠ :

رسمت اللوحة عام (١٩٠٧)، بالزيت على القماش، ١١٢ × ١٠٢ سم على اليمين واليسار توقيع (نيستروف) ، وهي موجودة في متحف الآداب الحكومي ، منذ عام (١٩٣٠) مهداة من متحف (تريتياكوف) .

ان وجه (ليف تولستوي) قد رسم في فترة من فترات البحث عن (نيستروف) وعذاباته الدينية والاخلاقية، وقد كان مرتبطا بتنفيذ لوحة (المسيحية في روسيا عام ١٩١٩) ، واحد ابطالها يجب ان يبدع من فكر المؤلف الروسي الكبير (تولستوي) . والتي تبرز فيها الروح المعنوية والاخلاقية ـ والادبية التي حصل منها على دعم اخلاقي كبير .

ومن اجل ان يضع (نيستروف) عددا من الدراسات لتولستوي زار الفنان لاول مرة عام (١٩٠٦) في (ياسنو باليانو) مكان اقامة الكاتب ، ونتيجة للزيارة القصيرة عمل عدة دراسات توضيحية بالقلم الرصاص. وبعد عام ذهب الفنان مرة أخرى الى هناك .

ـ « انا هنا للاسبوع الثاني ارسم (ليف نيكولا يفيتش) وهي لوحة ليست سيئة ولكي احصل على شبه اكبر ارسمه في الهواء الطلق ، ارسمه جالسا وراء رقعة الشطرنج مع (تشيرتكوف) وهو يجلس بشكل سيء، يلهو طوال الوقت، واما ان يتكلم مع شخص ما.. أو يعلم الاطفال ، او يتابع العصافير ببصره ، وفي الخلفية ستكون بحيرة ، وجزء من ممر بين شجر الشوح الذي غرس منذ اكثر من خمسين عاما ، وعند الحاجة كان (ليف) يقف ، لان اللوحة تصوره واقفا ، ولكن لفترة ليست طويلة ، ويتحدث مع أحد الاشخاص » ..

لقد رسمت وجه (تولستوي) خلال ست جلسات، رسمته في قميصه المنزلي الازرق الذي يخص طبيبه ماكوفيتزسكي) ، وكذلك دراسة الطبيعة ، وكل هذه الدراسات استعملت كمواد من اجل عمل اللوحة الكبيرة ، وسأنهي عدة دراسات فيما بعد في مدينة كييف ، واستخدمت الصور الفوتوغرافية التي قام (تشترتكوف) بتصويرها له ، وظهرت في الخلفية على الشاطىء الثاني بيوت الفلاحين .

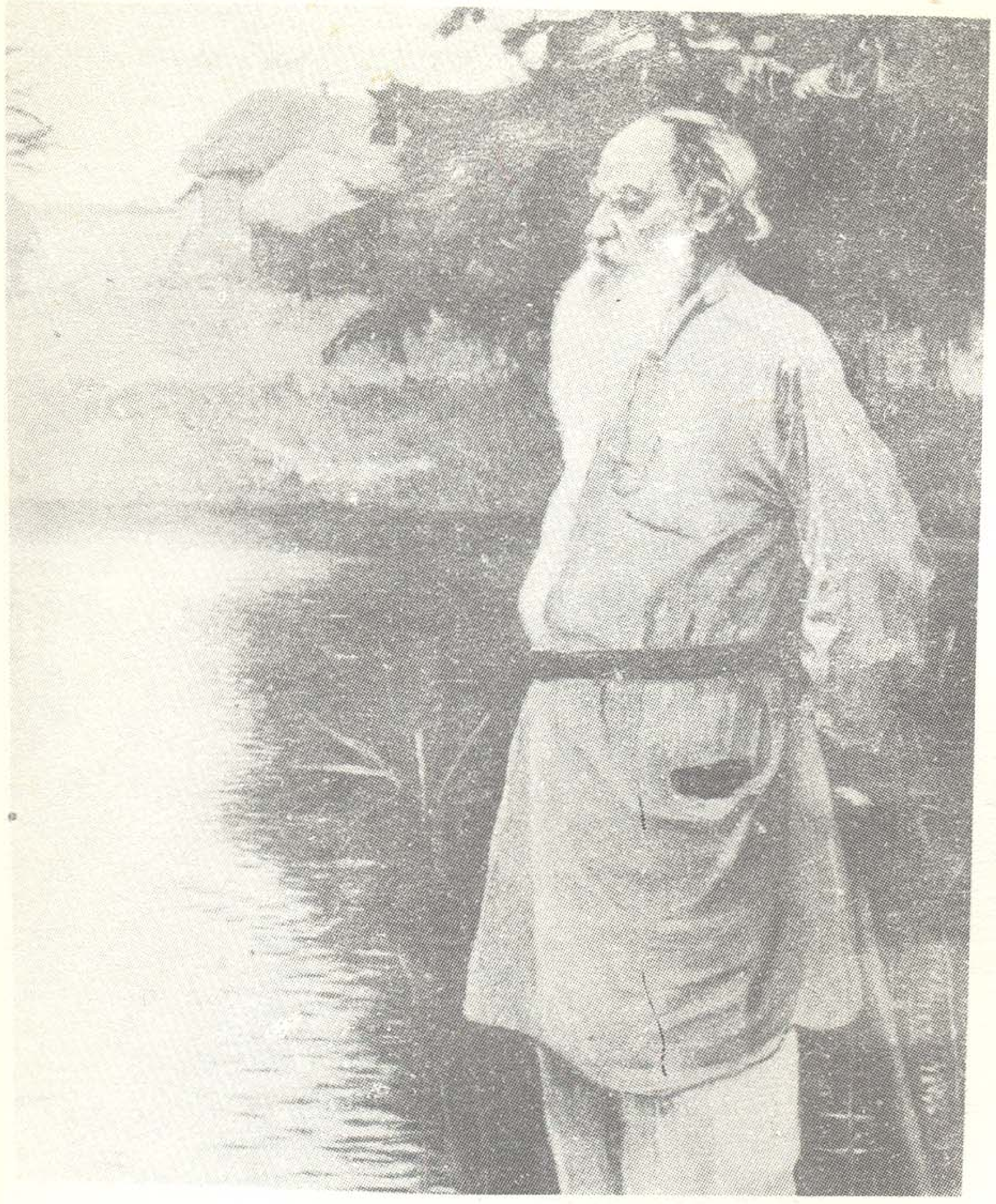
رسم (تولستوي) من قبل عدة فنانين ، منهم (كرومسكي)و(ريبين) و(ياروشينكو)و (باسترناك)، ولكن نيستروف قدم لنا شخصية خاصة لتولستوي [ذات رقة انسانية اكثر ، وفي وحدة اعمق مع الطبيعة. كثير التأمل] وقد تكون هذه وجهة نظر احادية في تولستوي وقد ظهرت في كثير من الاعمال التي رسمها الفنان قبل الثورة ، وصعوبتها تكمن في علاقتها مع مفكر كبير مثل (تولستوي) ، والسن المتأخر الذي اعطاه احتراما، وكان (نيستروف) سعيدا لانه استطاع ان يظهر شخصية ليف تولستوي المحترمة ، التي يمثلها الآن ..

لكن ... فن تصوير الوجوه يخضع كل شيء لفكرة اللوحة ، وحول هذا قال الفنان :

ـ « وجه العجوز يعجبني ، مع انه قال بانه يجب ان يكون اكثر حيوية ، وبالنسبة لي ايضا يجب ان يكون اكثر تركيزا وعمقا » .

وتابع (نيستروف) دراساته للوحة ولم يكن يرغب في عرضها في المعرض ، لذا كتب يقول :

ـ « الوجه ذاته انا لاحبذ عرضه في هذه الفترة القريبة في أي مكان ، في المستقبل ... اذا تهيأ لي فسأرسم لوحة كبيرة اكثر عمقا ، وستظهر مع لوحة



وجه الاديب تولستوي للفنان نيستروف



وجه الشاعرة آنا أخماتوفا للفنان آلتمان .

(تولستوي) في معرضي الثاني ، الذي ارغب في عرضه في (روسيا) وفي لندن وباريس)) .

وجه الشاعرة

آنا اخماتوفا

للفنان : ألتمان

الفنان : ألتمان ١٨٨٩ ــ ١٩٧٠

عمل ألتمان في رسم الوجوه والمناظر والطبيعة الصامتة ، وعمل كفنان مسرحي وفي تزيين الكتب ، درس في المعهد المتوسط للفنون في (أوديسا)، في قسم التصوير والنحت ، ودرس في الاكاديمية الروسية الحرة في (باريس) مابين (١٩١٠ ــ ١٩١١) ، شارك في معارض (عالم الفن) و(الشاب الديناري) . وغيرها حاز على لقب فنان جدير لشعب جمهورية روسيا الاتحادية السوفياتية عام (١٩٦٣) .

اللوحة : وجه الشاعرة آنا اخماتوفا (١٨٨٩ ــ ١٩٦٦)

رسمت اللوحة عام (١٩١٤) ، بالزيت على القماش ، بقياس ١٢٣٫٥ × ١٠٣٫٢ وعلى اليمين ، وفي الاسفل توقيع الفنان . ومنذ عام (١٩٢٠) وهي موجودة في متحف الفن الروسي في (لينينغراد) وكانت قبلها في مجموعة (رومانوف) .

يعتبر هذا الوجه المرسوم للشاعرة ، احد افضل مابدعه هذا الفنان فقد تعرف على الشاعرة في مدينة (بطرسبرغ) في ملهى الكلب الضال الذي كان يرتاده الفنانون والشعراء وكانت (اخماتوفا)مشهورة واصبح لديها قراء معينون ، وقد ظهرت لها مجموعة شعرية بعنوان (امسية) ، واستعدت لكتابة مجموعة شعرية جديدة بعنوان (المسبحة) .

رسم الفنان الشاعرة في وضعية خاصة ، مميزة لها ، وقد وصف الفنان (ميلاشيفسكي) انطباعه الاولي عن لقائه مع الشاعرة عام (١٩١٤) فقال :

ــ هناك ... بعيدا عنا ، وقفت (آنا اخماتوفا) امرأة طويلة القامة ، ووجهها الجانبي المتقن كان معروفا من الجميع ، ووقفتها وحركاتها كما لوكانت مختفية ، وقد تدثرت بوشاح عجمي كبير ، اليدان تمسكان بأهداب الوشاح : وقد وضعتهما على شكل صليب ، فوق الصدر ، وهذا ماأعطاها انطباعا خاصا ...

ولم يحدد الفنان هدفه في اظهار التعابير الداخلية المميزة ، لاخماتوفا ، بل ان شخصيتها قد ظهرت من خلال عالم من (السعادة الخارقة) وارتبطت بأمنيات التخليد لها .

رسمها في مرسمه ، وكان ألتمان بعيدا عن تقديم الشاعرة في وضعية عادية ، لقد رسمها لوحة هزلية ودية على سطح بيته تحيط بها الازهار والطيور المحلقة، ولكنه في هذه اللوحة رفض تعيين الوضعية وخلق خلفية غير عادية ، والتي تضمنت اشكال والوان مختلفة ، واشكال خرافية ، مملكة سحرية ، النقاء يعبر عنه عن طريق الوان اللباس الشديدة الزرقة والصفار . الدرجات اللونية الزرقاء والخضراء في الخلفية ، تآلفت مع انصاف الدرجات كالاحجار الثمينة ، والعالم الداخلي للشاعرة عبر عنه بالرقة واللباقة في الوجه لقد جسدت الشاعرة في هذه اللوحة كل المثل العليا الجمالية للفنان .

ان وجه (انا اخماتوفا) عرض في معرض عالم الفن عام (١٩١٥) ومعرض الفنانين الروس المعاصرين، عام ١٩١٦ ، وكتب (بينوا) في ذلك الوقت :

ــ ((ان ما وضعه في وجه الشاعرة (أخماتوفا) قد كشف عن فنان ملم بجميع الاساليب ، والذي لم يتحقق الا عن طريق اصرار دؤوب ، وتخيلات وذوق حساس مرهف)) .

رسم كثيرون الشاعرة (اخماتوفا) ، (موديلياني) عام ١٩١٠ و (سورين) و (كاردوفسكايا) ،و (بيتروف فودكين) و (تيرسا) و (فيريسكي) .

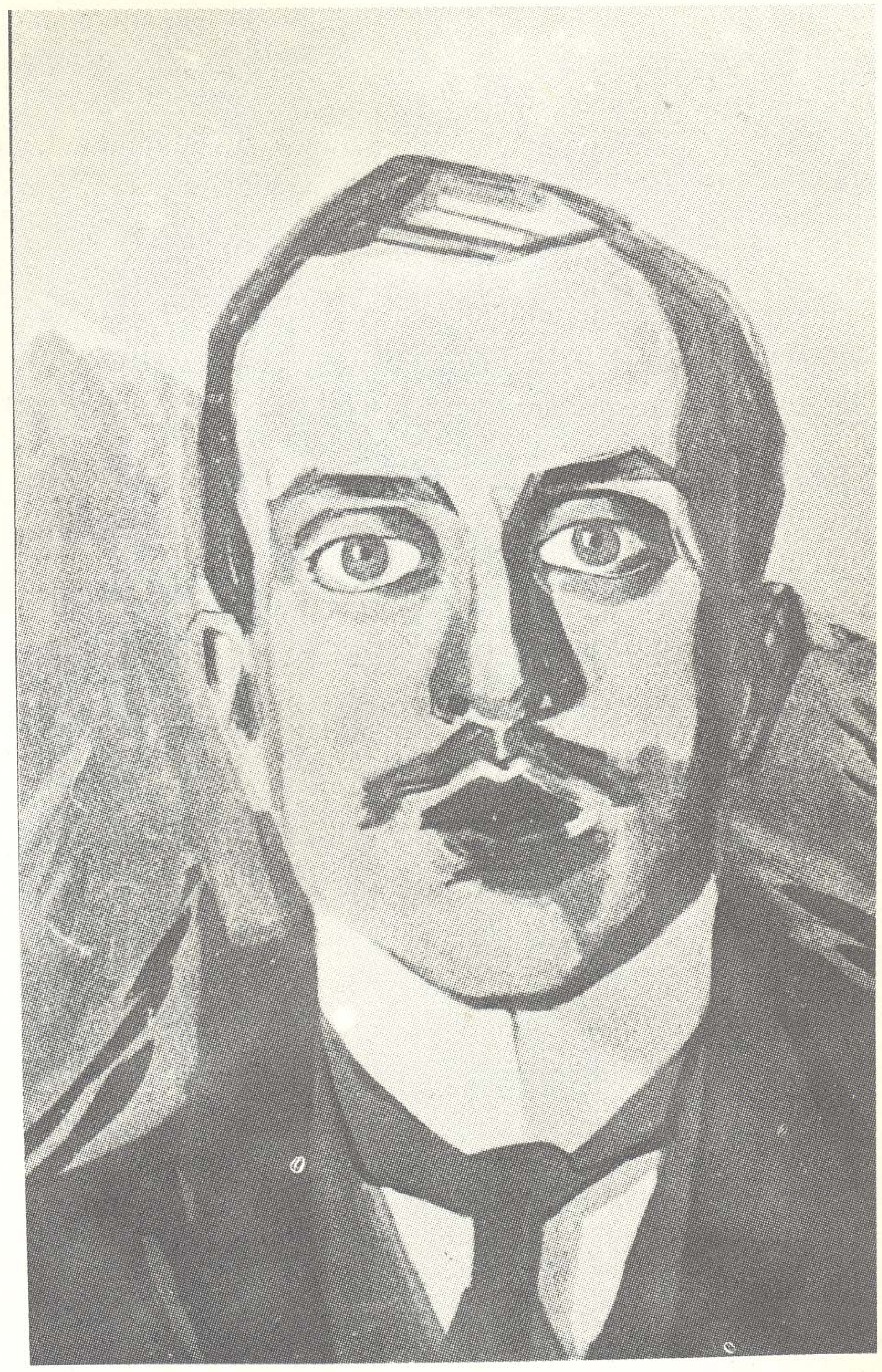
لكن لوحة (ايتمان) تميزت عن كل من رسمها لانها اكثرها شمولية ، وعمقا في حلولها التشكيلية ، وقد قيمت الشاعرة نفسها هذا العمل وقدرته عاليا ، في قصيدة كتبتها عام (١٩١٤ ــ ١٩١٦) ، قصاصات ملحمية ، تحدثت كيف رسمت هذه اللوحة فقالت :

ــ ((اشعر بأن الهامينا ... متجانسان)) .

وجه : ايفان شوكين

للفنان : ساريان

الفنان : ساريان ... مارديروس سيركيفيتش ١٨٨٠ ــ ١٩٧٢ عمل (ساريان) في رسم الطبيعة الصامتة ، والمناظر الطبيعية والوجوه والتصوير المسرحي ، درس في المعهد المتوسط للرسم والنحت والعمارة في (موسكو) بين (١٨٩٧ ــ ١٩٠٤) عند (سيروف) و (كروفين) وكان أحد الاعضاء في جماعة (الوردة الزرقاء) . شارك في معارض (عالم الفن) و (اتحاد الفنانين الروس)وصالون (الصوف الذهبي) ومعرض (أصدقاء الفنانين الموسكوفيين) وجمعية فناني (٤ فنون) ، وهو عضو أكاديمية الفنون السوفياتية منذ عام (١٩٤١) ، وحائز على جائزة الدولة لعام (١٩٤١) وجائزة (لينين) لعام (١٩٦١) ، وفي عام (١٩٦٠)حاز على لقب فنان شعب الاتحاد السوفياتي .



وجه ايفان شوكين للفنان ساريان

اللوحة : وجه ايفان شوكين (١٩١١) :

رسمت بالتامبرا على القماش ، ٨٤٫٥ × ٧٧ سم على اليمين وفي الاسفل توقيع (م ساريان) عام ١٩١١، مجموعة عائلة ي (أفانا سييف) .

بدأ (ساريان) طريقه الفني بابداعات رمزية قصصية ، تحمل معها تأملات رومانتيكية عن البلدان البعيدة ، فمنذ نهاية عام (١٩٠٠) بدأ الفنان ينجذب للواقع ، ولمواضيع الحياة ، الموضوع الاصلي لفنه كان (الشرق الاوسط) ، ذهب الى تركيا وايران ومصر ، حيث رسم الطبيعة والثمار الغريبة ، والالوان ، الحيوانات والاسواق الصاخبة ، والجماهير الشرقية المسرعة ، رسم بطريقة جديدة بطريقته الخاصة ، ومزج بين تقاليد الشرق (الفن التركي الشعبي ، وفن المنمنمات الايرانية) ، ومع وصول تيارات الفن الحديث الغربي ، وخاصة (غوغان) و (ماتيس) ، واستطاع بروح شرقية غريزية جبلية ان يخرج الالوان الحادة ويحلل الفن الاوروبي المعاصر بالحجوم التركيبية للفن الشرقي .

وكانت أعمال (ساريان) الاخيرة تعتمد على ركائز متجانسة والتي خصها الفنان لوطنه آرمينيا لشعبها وجبالها ولشمسها وبهاء وغناء الوانها التي وهبته الطبيعة اليها .

وحتى بداية الثورة ، لم يحتل رسم الوجوه اهمية متقدمة ، ومع انه كان يمارس رسم الوجوه باستمرار، وقد رسم في هذا الفن عددا من الاعمال المدهشة ، ولقد استقر اسلوب الفنان الخاص أيضا بهذه الاعمال الابداعية .

يقول ساريان :

ـ ((لقد بدأت أبحث بصلابة اكثر وبحجوم بسيطة ، والوان بهيجة ، لاعطاء الجوهر روعة وبهاء بصورة حقيقية ، وبشكل عام كان هدفي الوصول عن طريق وسائل بسيطة ، وأتجنب كل انواع الكتل ، الى اقصى التعبيرية ، وبشكل خاص للتخلص من انصاف الالوان القوية التعبير)) .

وجه (شوكين) كغالبية اعمال (ساريان) في هذه المرحلة نفذت بشكل زخرفي مبسط ، معالجة الحجوم والالوان ، فيها الشمولية والتركيبية ، العمل نفذ بواسطة الوان حيادية كبيرة ، وبمحيط عضوي صارم ، والتي اكسبت القماش أهمية وفخامة ، وبجرأة تتوافق مع الالوان المتضادة ، ـ البرتقالي والازرق والاحمر والابيض والبنفسجي ، جعلت التناغمات بتواترها تقدم لحنا لونيا .

اللوحة رسمت لـ (شوكين) احد رجال الصناعة ، واحد كبار جامعي اللوحات للفنانين الاوروبيين المعاصرين ، من امثال (رينوار) و (ديغا) و (ماركيه) و (سيزان) و (فان غوغ) و (بيكاسو) ، و (براك) و (روسو) وكثيرون غيرهم .

ـ ((في النهاية قررت أن ارسم شوكين ، ليس كما رسمت لوحتي الشخصية ، ولكن بأسلوب زخرفي صرف ، اللوحة رسمت بالتامبرا ، وبحجوم مسطحة، وحاولت ان أظهر جموح نظرات الموديل التي استطعت ان اظهرها ، و (سيروف) حين اقترب من لوحتي كعادته ونظر لمدة طويلة وبسكون وهدوء وبعدئذ وبسرعة ، رفع يده واشار بأصبعه الى عين (شوكين) وقال ... مدفع ... ومن ثم تابع ... مدفعان ... كان هذا اكبر مديح من (سيروف) .. بالحقيقة .. السكون الداخلي العميق للشاب وقبل كل شيء نظرته الجامحة ، والمليئة بالنشاط والحيوية ، المحتوى الداخلي العميق والزخرفي وأصدق وأهم أعمال ساريان .

الفن الافريقي

كما يراه ... أندريه مارلو

ترجمة: خليل شطا

الفن الافريقي

« الشرق كان ومازال مصدر الاشعاع الفكري والفني » .

« مارلو »

لم يكن الكاتب الفرنسي الكبير « أندريه مالرو » اديبا روائيا عظيم الشأن فقط ، بل كان أيضا خبيرا فنيا في ثقافات مختلف شعوب هذه الارض وخاصة شعوب دول العالم الثالث التي تمتاز بالاصالة والابداع والحيوية العظيمة ، وهاهو (أندريه مالرو) يحدثنا هنا عن غنى الفن الافريقي وماقدمه هذا الفن من خدمات وآثار للفن الانساني بصورة عامة .

يقول أندريه مالرو : « ان الثقافة هي قبل كل شيء تعبير عن الموقف الاساسي لشعب ما تجاه العالم المحيط به ، ولكن في أيامنا الحاضرة نجد أن للثقافة مفهومين كل منهما يتمم معنى الآخر ، فاذا ما تحدثنا مثلا عن الثقافة الفنية الافريقية فاننا نستطيع ان نميز في هذه الثقافة ماورثته من فنون شعبية عبر الاجيال الافريقية العديدة التي تعاقبت على القارة السوداء ، كما أننا من جهة أخرى نستطيع أن نتحدث عن التجديد في تلك الثقافة ، أي انه يمكننا من ناحية التحدث عن ماضي الثقافة الافريقية ، وما كانت تتصف به قديما ، وعن التجديد الذي طرا عليها من ناحية أخرى ، ولا شك بأنه على الرغم من اختلاف الحاضر عن الماضي ، فاننا لا ننكر ان الاولى امتداد للثاني ، ولهذا فاننا لا نستطيع الفصل بينهما على الاطلاق .

وعندما استعمل هنا عبارة « التراث الفني الافريقي » فانني بالتأكيد لا أعني به الفن الهندسي أو التقني او العلمي ، اذ أن الفن الافريقي يعني فن الرقص والموسيقى والادب والنحت ذلك لان افريقيا كانت منذ القدم ، غنية بكافة هذه الفنون الانسانية .

والشيء الواضح هو أن الافريقيين استطاعوا من خلال ابداعهم في فن الرقص أن يؤثروا تأثيرا واضحا على مفهوم الرقص لدى غيرهم من شعوب هذه الارض ، فنحن نادرا ما نجد رقصا فولكلوريا في أمة من الامم لم يتأثر بالرقص الافريقي ، ولا غرابة في ذلك ، اذ ان الافريقيين كانوا ومايزالون يعتبرون الرقص من الشعائر الدينية المقدسة ، ولذلك فهم أتقنوا الرقص الى حد الابداع .

ولكن مع الاسف فاننا نلاحظ أن بعض شعوب افريقيا قد أخذت في الآونة الاخيرة تهمل هذا النوع من الرقص وذلك سعيا منها وراء تقليد أعمى لكل ماهو آت من الغرب ، ومن بينه الرقص الغربي الحديث ، ولذلك فانني أطلب من جميع الحكومات الافريقية أن تعمل جاهدة من أجل الابقاء على تراثها الثمين ، بتعليم ابنائها ما توارثوه من أجدادهم فيما يخص الرقص الافريقي الصميمي الا وهو « الرقص المقدس » ، الغني باللمحات التعبيرية الرائعة وهو بذلك يتفوق على الرقص الغربي على الاطلاق .

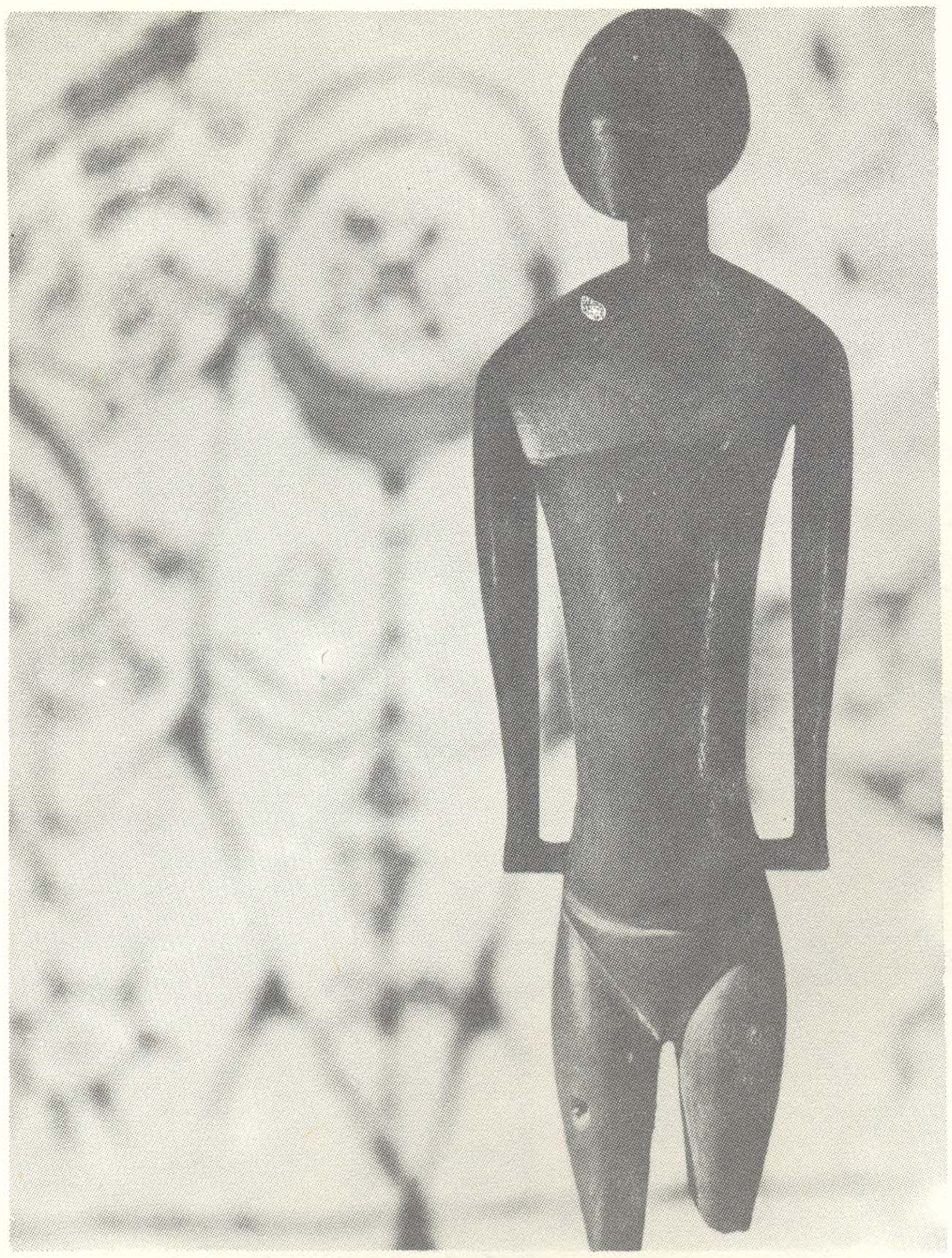
أما الموضوع الثاني الذي يتميز به الفن الافريقي فهو الموسيقى ، ولعلي هنا أستطيع تقسيم تلك الموسيقى الافريقية الى مرحلتين هامتين مرت بهما ، الاولى تتمثل بالمقطوعات والالحان الموسيقية التي ألفها الزنوج في الولايات المتحدة الامريكية قبل قرن من الزمن . وانني أذكر هنا لقاء لي وأنا شاب مع واحد من هؤلاء الزنوج الذين ابدعوا في مجال الموسيقى في أمريكا ، ولقد سألني يومها :

ـ ماذا تبغون من موسيقاكم ،أنتم ايها الاوروبيون؟
فأجبته آنذاك بسرعة قائلا :

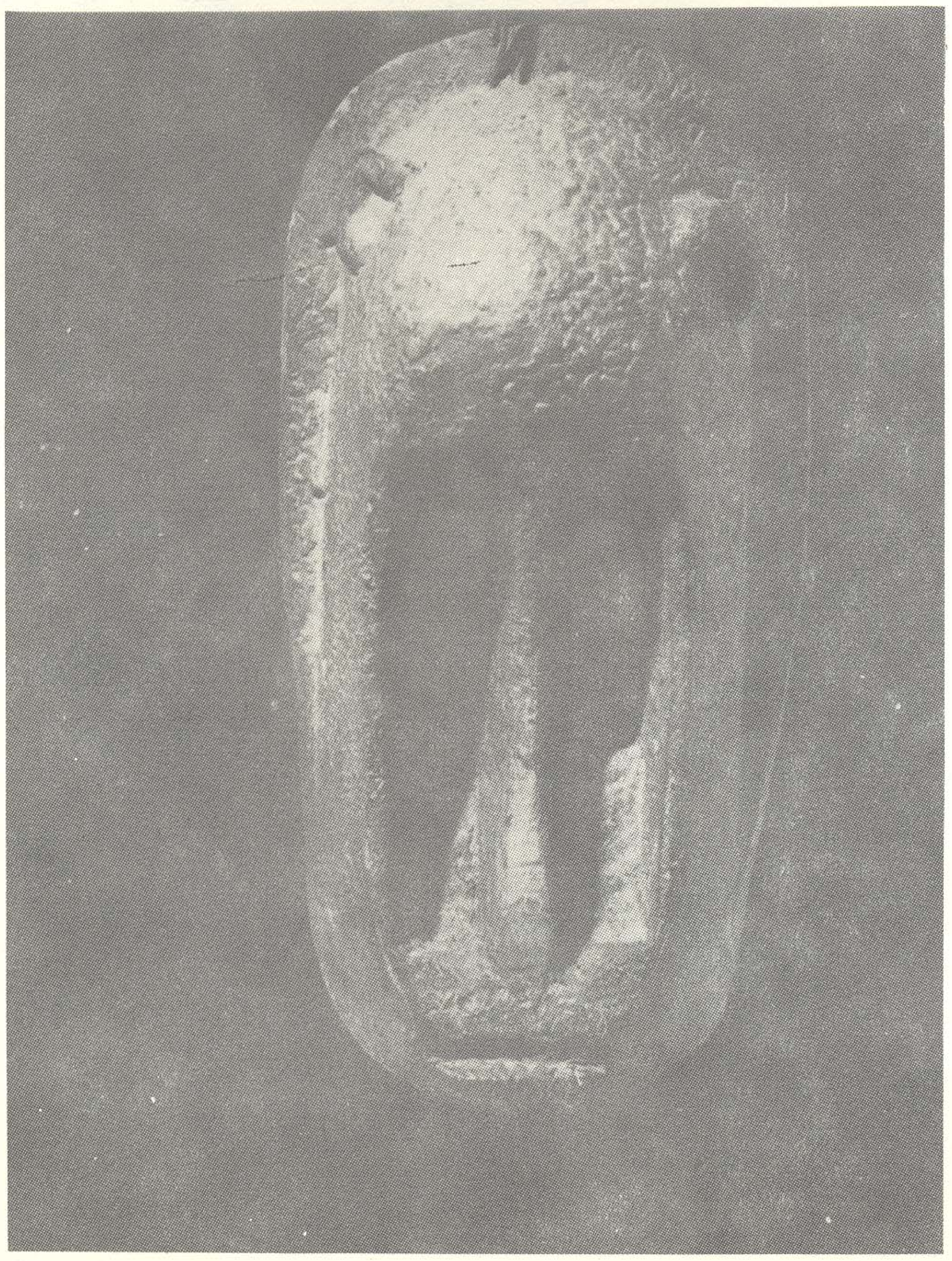
ـ في أوروبا تعني الموسيقى لنا البحث عن جنة مفقودة او دعاء لعودة حبيب ، أو ذكرى لفراق حبيبه، واضفت قائلا : وانتم الزنوج الذين تعيشون في الولايات المتحدة الامريكية الى ماذا ترمز موسيقاكم ؟ فأجابني ذلك الزنجي وبعبارات مؤثرة :

ـ ان موسيقانا هي تعبير عن الحنين والشوق الى قارتنا السوداء التي نعيش بعيدين عنها قسرا وبغير ارادتنا ، ولهذا فان الموسيقى الزنجية في أمريكا تعبر عن الحنين الى الوطن ، فأنت اذا ما رأيت رجلا اسود واقفا امام نهر الميسيسبي او شلالات نياغارا خيل اليك كأنه واقف أمام أحد الانهر أو أحد الشلالات في افريقيا ، اذ أن الزنوج الامريكان مازالوا حتى الآن يعتبرون انفسهم ابناء القارة الافريقية ، ولهذا فهم يشعرون بالغربة في الولايات المتحدة الامريكية ، ولهذا فان الموسيقى الافريقية هي موسيقى واقعية تعبر بحق وصدق عن مشاعر الانسان الزنجي ، بينما الموسيقى الاوروبية الغربية الكلاسيكية تميل اكثر الى الرومنسية ، وهي خاصة بالطبقة البورجوازية

أما المرحلة الثانية التي مرت بها الموسيقىالافريقية فهي تتمثل بمعزوفات الجاز التي لحنها الجيل الحاضر للزنوج الامريكان ، ولاشك بأن موسيقى الجاز هي ثورة كبرى في مفهوم الموسيقى الحديثة ، فنحن اذا سألنا جميع النقاد الموسيقيين في القرن العشرين عن التجديد الذي طرأ على الموسيقى في القرن العشرين فانهم يجيبون بالتأكيد بأنهذا التجديديتمثلبموسيقى الجازالتي جاءتالينا من الولاياتالمتحدة الامريكية،وبما أن ابداع الافريقيين في الموسيقىقد جعلهم يحدثونثورة في الموسيقى الحديثة ، ولاشك بأن تلك الثورة تشابه مافعله (بيكاسو) في مجال فن الرسم الذي قلب موازينه رأسا على عقب ، وهذا الامر يجعلنا نقدر موهبة وابداع العرق الاسود ، ويدفعنا لمحاربة كل تفكيريحاول ممارسة سياسة التمييز العنصري ضد ابناء هذا العرق .



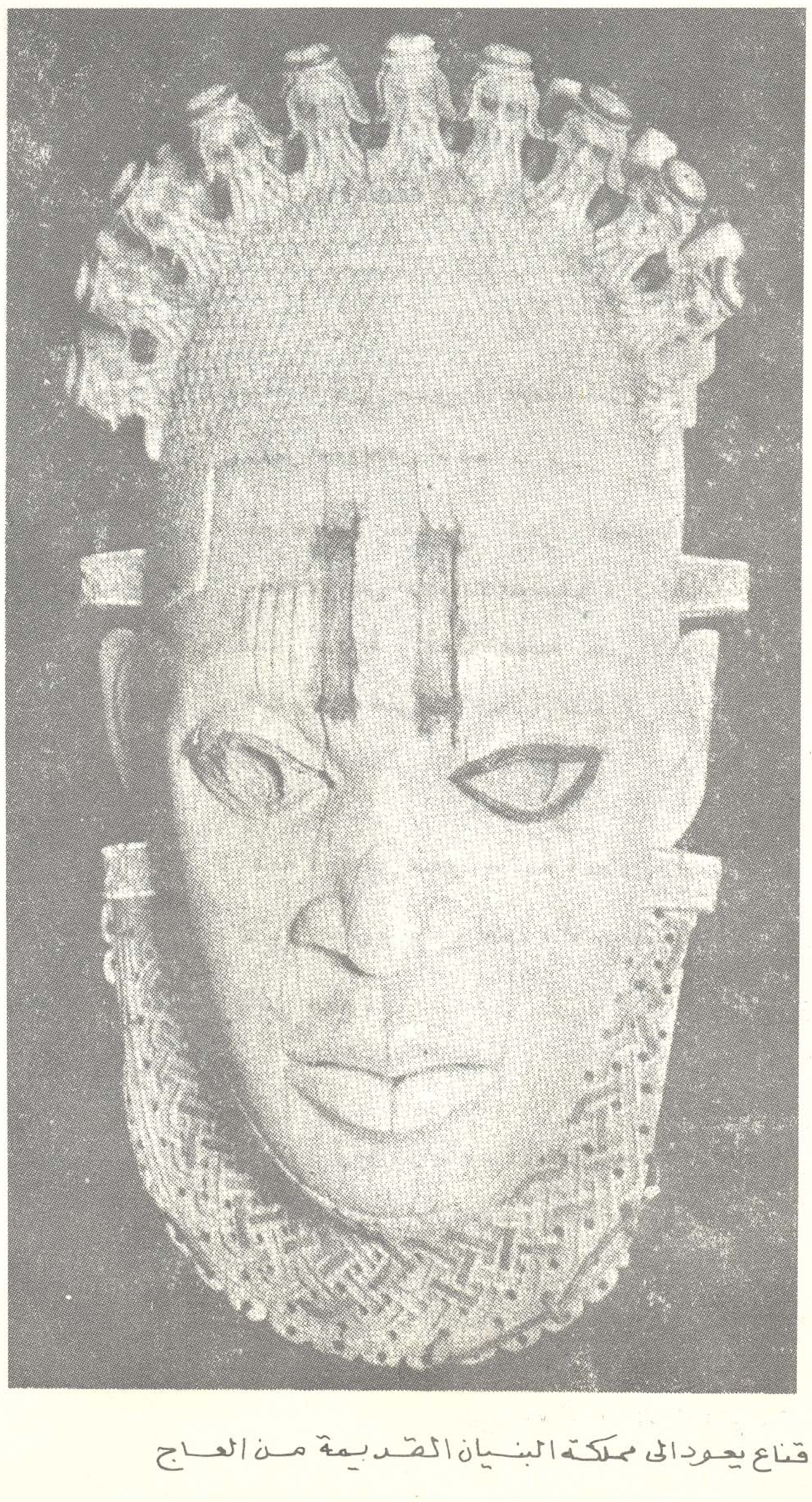
تمثال خشبي من الفن الافريقي



تلخيص معبر لوجه افريقي

والحقيقة هي أن فن الجاز الامريكي هو تعبير عن الامل الجديد الذي راود مخيلة الزنوج في الولايات المتحدة من اجل ان ينالوا قسطا من العيش الكريم بعد ان ذاقوا من العذاب والاضطهاد على ايدي الاوروبيين الشيء الكثير فوق القارة الجديدة ، ولذلك فان هذا الفن هو مليء بالحيوية والروحانية والامل المشرق ، ولهذا فاننا نجد أن الاوروبيين الغربيين قد تهافتوا على سماع هذا الفن الزنجي لانهم ايضا اكتشفوا في تلك الروحانية التي افتقدوها نتيجة لانتمائهم الرهيب الى المادية المجردة التي تميزت بها مجتمعاتهم الصناعية الراسمالية الاحتكارية .

ولعل اروع مايتميز به الفن الافريقي يكمن في تلك المنحوتات العظيمة التي اشتهر بصنعها ابناء افريقيا ، وكلنا يعلم كم هي غالية الثمن تلك الاعمال الفنية المعروضة في مختلف متاحف العالم والتي صنعت من الخشب او العاج بأيدي الفنانين السود ،



قناع يعود الى مملكة البنيان القديمة من العاج

والجميع يعترف ان فن النحت الافريقي يعتبر قمة جمالية في ميدان النحت ، وصحيح أن التماثيل الافريقية كانت تصنع من أجل العبارة والشعائر الدينية ، ولكن هذا لا ينفي عنها قيمتها الجمالية الكبيرة ، ولهذا فانه عندما يشاهد أحد منا قناعا افريقيا مصنوعا من الخشب ، يجد فيه مزيجا من براعة العمل اليدوي ، بالاضافة الى روحانية تعبيرية تسيطر على ملامحه ، وهذا ما أضفى على فن النحت الافريقي مسحة خاصة من الروعة والاتقان واذا ما قارنا بين فن النحت الحديث ، وبين فن النحت الافريقي وجدنا بينهما تشابها كبيرا وواضحا وهذا ما يؤكد التأثير البالغ الذي يحدثه الفن الافريقي على الفن الاوروبي بصورة عامة ، فكثيرا ما سمعنا بعض الاوروبيين يتباهون بما توصلوا اليه من فن نحت حديث ، والحقيقة ان فنهم الحديث هذا انما اقتبسوه اقتباسا من الفن الافريقي القديم ، وهذا ما يؤكد لنا افتقار الاوروبيين لروح التجديد في الفن .

فكل ما يأتون به من جديد في هذا المجال انما هو مقتبس من شعوب دول العالم الثالث ، سواء أكانت في افريقيا او آسيا او أمريكا اللاتينية ، وهذا الكلام ليس بمستغرب اذا ما تذكرنا أن الحياة في أوروبا الغربية هي بعيدة كل البعد عن الروحانيات والقيم الانسانية السامية ، فنحن اذا ما شاهدنا عملا يدويا أوروبيا ربما وجدنا فيه دقة في العمل ولكننا بالتأكيد لن نعثر فيه على أية مسحة جمالية تعبر عن خلجات النفس البشرية . أما الاعمال الفنية الاصيلة فهي كما قلت تجمع بين الابداع المادي وبين قمة التعبير الروحي في آن واحد .

لقد كانت كتب التاريخ الاوروبية تدعي باستمرار أن الحضارتين اليونانية واللاتينية هما اللتان انجزتا أعظم تراث فني خلفته لنا الشعوب القديمة ، ولكن الاكتشافات الاثرية في القرن العشرين تؤكد أن الحضارة اليونانية القديمة لم تكن وحدها رائدة في مضمار الفن ، بل هنالك ايضا الحضارة المصرية القديمة التي تمكنت من انجاز اعمال فنية رائعة تفوق تلك التي أنجزها الرومان القدماء جودة وجمالا ، وتأتي في السنوات القليلة الماضية الاكتشافات الاثرية في افريقيا ، لتقول لنا ان الفن الافريقي القديم ، يعتبر اكثر من غيره من الفنون القديمة تعبيرا عن الاحاسيس الانسانية .

لقد كان بعض العلماء الاوروبيين المتعصبين عنصريا يقولون ان الفن الافريقي القديم يتميز بالسذاجة والبساطة ، ولهذا فانه فن بدائي ، ولكن اذا ما نظر هؤلاء العلماء الى الثورة المعاصرة في مجال الفن في العالم وفي اوروبا الغربية بالذات فانهم سيلاحظون



طبل على شكل ثور وتمثال من الخشب

أن التجديد في الفن المعاصر يعتمد على التعبير عن المشاعر الانسانية وذلك بطرق بسيطة لا تتخذ من التعقيد اسلوبا لها ، وهي طرق تلجأ الى البساطة والعفوية والوضوح لانجاز مهمتها الانسانية تلك ، ولهذا فاننا نستطيع القول أن الافريقيين قد سبقوا الاوروبيين بمئات السنين في مجال التعبير الفني عن خلجات النفس البشرية ، وذلك بأساليب واضحة ومعبرة وصادقة تماما كما يحاول بعض المجددين المعاصرين في الفن الاوروبي ، ولهذا علينا جميعا أن نفصل بين مفاهيم السحر والشعوذة التي تسيطر على بعض الاعمال الفنية الافريقية وبين مفهوم الجمال الفني البحت لهذه الاعمال ، وذلك لكي نتمكن من ان نقدرها حق قدرها بعيدا عن التعصبات العنصرية التي تحاول القول ان العرق الابيض هو وحده الذي يستطيع ان يبدع في المجال الفني ، واذا ما تحررنا من النزعة العنصرية هذه فاننا نستطيع الاعتراف بسهولة أن الافريقيين قد ابدعوا بالفعل اكثر من الشعوب الاوروبية في بعض مجالات الفنون كفن الرقص والنحت والموسيقى

صحيح ان الحضارتين اليونانية واللاتينية في اوروبا قد نالتا قسطا كبيرا من الدراسة والبحث ولهذا فان آثار هاتين الحضارتين معروفتان في العالم اكثر من باقي الآثار الحضارية الاخرى ، ولكن هذا لا يعني ان الآثار الفنية للحضارتين اليونانية واللاتينية تفوق آثار الشعوب القديمة الاخرى عظمة وروعة ، اذ ان كثيرا من علماء التاريخ والخبراء المتخصصين في ثقافات الشعوب القديمة ، يقولون ان الحضارات في آسيا وافريقيا قد خلفت آثارا ضخمة اكثر عظمة وجمالا وهي تفيض بالمعاني الانسانية الاصيلة اكثر مما تتمتع به الآثار اللاتينية ، وهذا يؤكد القول الذي يردده الشرقيون باستمرار بأن الشرق مهد الحضارات ومصدر الاشعاع الفكري والروحي ، وهذا يعني أن شعوب دول العالم الثالث متفوقة على الشعوب الاوروبية في ميدان الابداع الفني .

عن مجلة (جون افريك)

السيريالية شكلاً ومضموناً

(١)

لقد تباينت الاراء حول اعطاء تحديد دقيق لما هو (سيريالي)وذلك لان نقاد الفن قد انقسموا حول هذا التحديد ، كما اختلفوا حول تقديم رأي نقدي في السيريالية ، وخصوصا ان الفنانين السيرياليين قد تباينوا كثيرا ، وبالتالي يصعب تقويم هذه الحركة ، والحكم عليها طالما ان الفنانين الذين انتموا الى هذه المدرسة قد قدموا لنا الموقف الفني ونقيضه ، اقصى (الواقعية) التي تتشابك مع أقصى التجريد،والمواقف اللامبالية اللاملتزمة تجاه الاحداث الاجتماعية والسياسية ، وفي نفس الوقت أقصى اشكال الالتزام واكثرها ترابطا ، ولهذا يبدو لنا ان الحكم على (السيريالية) صعبا ، طالما اننا نرى في ثنايا هذه المدرسة ، بعض التجارب الفنية التي تحمل لنا الموقف الانساني ، والتي تتمتع بحس عال ، وفي نفس الوقت نرى المواقف الانتهازية واللامبالية التي سخرت في كثير من الاحيان لخدمة الاغراض البعيدة عن خدمة الانسان والكفاح من أجل حياة أفضل .

وان دراسة التجربة السيريالية في مجال الفن التشكيلي ، سوف تقودنا حتما الى أن هذه الحركة قد انقسمت تشكيليا الى اتجاهين متباينين ، أحدهما يلح على التعبير التلقائي الذي يقدمه الفنان في لحظة من اللحظات هي بين اليقظة والنوم ، وهي ماأسموه السرنمة أو الرسم أثناء النوم ، والتعبير بحركات تعبيرية تجريدية ، عن أعماق الذات للوصول الى السر العميق واللاشعور ، والى ماهو مدفون في ظلمات اعماق الذات ، وهكذا اختلطت تجارب السيرياليين التلقائيين بالحركات التجريدية التعبيرية ، واستعارت الكثير من مفرداتهم واساليبهم الفنية ، وبذلك وصلنا الى اقصى التجريد العشوائي الذي يعكس طريقة في التعبير أكثر مما يعكس شيئا محددا يعبر عنه ، لان هؤلاءلايولون أهمية كبيرة للموضوع ، بقدر مايؤكدون على ان الفن السيريالي هو الفن الاصيل لانه يعكس التعبير في غياب الوعي ، والضوابط الخارجية ، وهذا تطبيق شبه حرفي لما كان يدعو اليه (اندريه بروتون) حين تحدث عن تعريف السيريالية في البيان السيريالي الاول .

وقد اتجه اخرون الى الواقعية ، بل الى الواقعية الطبيعية في التعبير الفني ، ليقدموا لنا المعادل الفني للحلم ، وعالم الطفولة والغرابة ، التي ارتكزت كلها على مفهوم أساسي وهو ان الوصول الى ماهو سيريالي يتجلى عن طريق اعادة تنظيم الواقع ، بعناصر واقعية،



ماكس أرنست يرسم لوحة لقاء الاصدقاء السيرياليين

لكن هذه العناصر قد نظمت بطريقة جديدة ، لهذا فهي تصدم او تقدم ما يدهش أو تعيد تنظيم العالم لنراه على شكل جديد يتضمن علاقات غير مألوفة بعيدة عن ((الواقع المرئي)) او المنظور وهكذا يمكن ان نصل الى اللامعقول عن طريق تبديل في علاقات ماهو معقول ومرئي ، وتتداخل الامور بين الواقعي واللاواقعي في العالم الذي نعيشه ، ولهذا فالفنان هنا ((واقعي)) في اسلوبه لكنه ((سيريالي)) في طريقة تنظم الاشياء واقامة العلاقات بينها .

وهكذا نرى الفنان السيريالي يقدم لنا الواقعية القصوى ، أحيانا او الحرفية ، او المحرفة ، والمحورة ، وتمر هذه التجارب عبر شتى اساليب التعبير المنظورة في تاريخ الفن ، وهكذا نرى السيريالية تستخدم ((الواقعية الطبيعية)) و ((الواقعية)) و ((التكعيبية)) و ((المستقبلية)) و ((التعبيرية الذاتية)) ، و ((الرمزية)) وتقدم لنا بعض الميول الرومانتيكية ، بل ترجع احيانا الى ماهو كلاسيكي متين ، وتستخدمه كأسلوب فني ، وهكذا لم يترك السيرياليون ، تجربة لم ينهلوا منها ، ولم يرجعوا اليها ، فهم يلتقون في الغربة والدهشة والحلم ولكنهم يلحون على ان كل شيء في الواقع له طريقة معينة نستطيع عن طريقها ان نراه سيرياليا .

ولهذا اكتشف السيرياليون في فن عصر النهضة بعض الجوانب السيريالية ، مثل [ليوناردو دافنش] وعادوا الى [بوش] و [بروغل] ، وأكدوا على أهمية التجارب الرومانتيكية ، ومجدوا كغيرهم من الفنانين المستشرقين المعاصرين ، كل أشكال التعبير الشرقية والافريقية ، وكل فن لا يعتمد العقل والمنطق الاوربي ، واساليب التعبير المألوفة والتقليدية .

وهكذا لم يعد الفن عندهم نمطا محددا من التعبير ، لا يجوز مخالفته ، بل أصبح استنفاذ لكل اساليب الاطفال والمجانين والشعوب البدائية ، وحتى الهلوسات الفنية ، وكل ماهو (ضد الفن) ، فأقاموا جسورهم مع (الدادا) و (الفوضويين) ، ووصلوا الى ربط الفن السيريالي بكل تمرد ... مهما كان هدفه سواء أكان ادانة للجمال التقليدي أو الاخلاق أو القيم الاجتماعية الراسخة ؟

وهكذا لا نرى ((تجربة سيريالية)) موحدة الاسلوب ، بقدر ما نرى تجارب فنية متمردة تتبنى كل وسائل التعبير التي ترفض ماهو تقليدي ، وتلح على (اللامعقول) و (الخيال) و (الحلم) والتلقائية ،

وهكذا ابتكروا من الاساليب ما لا يقع تحت حصر ، ويجمع كل غريب ، من كل تجارب الفن القديمة أو الحديثة ، أكان تقليديا أم تعبيريا ، تكعيبيا أو تجريديا؟

لذا يصح القول بأنه لا يوجد اسلوب سيريالي ، بل يوجد رؤية سيريالية تستخدم أي اسلوب ، وهذه الرؤية تهدف الى اعادة فهم الواقع وتبديل رؤية الناس له ، وتقديم الغرابة فيه ، والوصول الى العوالم السوداء المخيفة ، المختفية خلف المظاهر البراقة .

واذا كانت [السيريالية] ، تتمتع بصفة الابتعاد عن أي اسلوب محدد فهي بعيدة عن كل موقف اجتماعي وسياسي محدد ، وهكذا يختلف (ميرو) عن (دالي) وعن (ماكس أرلست) ويتباين كثيرا عن (ماتا) ، وعن (أندريه ماسون) و (أرشيل غوركي) وهكذا ...

ويمكن أن نرى في مواقف بعض السيرياليين ما يقربهم من الفنانين الذين ربطوا التعبير الفني بالذات ، فقط ، واستخدموا هذا الفن للوصول الى تحقيق الشهرة ، بدون أي موقف اخلاقي أو وازع انساني ، ومنهم من أبعد نفسه عن كل رؤية ترتبط بأي التزام ، وعبروا عن موقف هو « حياة تجاه أحداث العام » ، أو تطرف البعض الآخر في تجربته الى أن وصل الى الفوضوية أو الى الاشكال اليسارية من الفن التي نراها الآن سائدة في بعض البلدان الاوربية ، على حين حاول البعض صادقين أن يجعلوا للسيريالية جذورا في الوعي الاجتماعي الجماعي ، والتراث الشعبي ، ليربطوا فنهم بموقف انساني يحمل الحلم ، ويقدم الموقف وهكذا قد نرى في كثير من المواقف الفنية المعاصرة ماهو سيريالي التعبير لكنه قد قدم ضمن رؤية انسانية ، وهكذا حاول الفنان ان يستفيد من (السيريالية) ، ولكن دون أن يقع في فخ اللامسؤولية، وبذلك يمكن أن نقول بأن التمرد السيريالي هو صيغة خطرة اذا لم ترتبط بالتزام انساني واجتماعي ، وان من الممكن أن يكون الفنان سيرياليا دون أن يضيع ضمن العالم المعاصر ومغرياته ، ودون أن يخسر موقفه مع الانسان ، وقضاياه المصيرية ، وقد حقق فنانون كثيرون في مختلف أقطار العالم هذا الموقف حين استفادوا مما قدمته السيريالية وحاولوا اقامة جسور بينها وبين فنونهم القومية ، وخصوصا في أمريكا اللاتينية والوطن العربي ، **بحيث نرى سيريالية تملك الحس الانساني ، والرغبة في تقديم ماهو جماعي له جذوره بالاساطير الشعبية والعناصر السحرية القديمة التي تملكها شعوب العالم ، وبدأت تحيي الكثير منها لتقدم عبرها أساليب جديدة فيها التمرد على الفن التقليدي ، وفيها الرؤى الحالمة والسحرية ، وجميعها قد وظفت لخدمة الانسان .**



بول ايلوار وأندريه بروتون وتزارا وبنيامين بيريه ورينيه كريفال ورينيه شار



بروتون وايلوار وتزارا وبنيامين بيريه

ولهذا نرى أنه على كل من يبحث في (السيريالية) ان يكون حذرا من كثير من التجارب ، وأن يدرك اهمية التمرد في هذه الحركة ، وأن يحكم بوعي تام على كل موقف لاي فنان حسب المعطيات التي تقدمها تجربته وهكذا لا يمكن للمظاهر ان تخدع أي شخص ، اذا كان واعيا يدرس كل شيء ، وفق موقف اساسي وهو أن يكون الفن في خدمة الانسان ... الانسان بمعناه الشامل ... المسؤول .

« الحياة التشكيلية »

٢

السيريالية
دراسة تاريخية

بقلم: باتريك والدبرج
ترجمة: الحياة التشكيلية

تمهيد

لقد قيل بانه لا يوجد (فن سيريالي) ، وهذا القول صحيح تماما ، اذا عرفنا بأن السيريالية قد اخترعها الشعراء ، وجعلوها طريقة في المعرفة أكثر منها جمالية محددة تماما ، وربطوها بنوع من (السلوك الشخصي) ، يلخصه لنا (رامبو) حين يقول :

ـ ((ان الهدف الاساسي لنا أن نبدل الحياة)).؟!

ومع ذلك ، فان مجموعة كبيرة من الفنانين ، الذين كانوا على صلة بهؤلاء الشعراء قد ارتبطوا بالحركة السيريالية ، وأسهموا في وضع اساليبها في التعبير بالاستخدام ضمن اللوحة ، وان العودة الى اللاشعور والخيال والاحلام قد الهمت الفنانين الكبار العالميين الذين برزوا ضمن هذه الحركة ، أو الذين لم يكونوا سيرياليين بالمعنى الدقيق للكلمة ، وذلك الى الحد الذي نستطيع فيه التحدث عن السيريالية ، كفن تشكيلي ، وكتصوير زيتي ، ولكن يجب علينا الا ننسى ان السيريالية ليست مدرسة فنية او حركة شكلية ، بقدر ما هي شكل من اشكال الاشراق الروحي .

وفي الحقيقة ان الاعمال الفنية المتنوعة للسيرياليين تبدو لنا على انها تملك قدرا كبيرا من التشابه ، ولكن ما يدهشنا فيها ، ليس هذا التشابه الأسري بين فنانينها ، كما هي حال المدرسة التكعيبية أوالوحشية او التاشية ، بل هذا الاختلاف العميق القائم بين فنانينها .

ان من الصعوبة بمكان ان نبسط السيريالية في الفن ، ولكن لابد لنا من تمييز اتجاهين رئيسين فيها متباينين من الزاوية التشكيلية المحضة ، هناك مجموعة من المصورين الذين اعتمدوا على الكتابة ، والحركة ، وجعلوها من الامور الاساسية ، بغض النظر عن الموضوع الذي يعالجونه في أعمالهم الفنية، من امثال (ماكس ارنست) و (أندريه ماسون) و (ميرو) و (ماتا) و (جاك هيرولد) و (ولفريدو لام) الذين ينتمون الى اتجاه احد .

وفي الجانب الآخر ، نجد الاتجاه المعاكس لهؤلاء ، والذي اطلق عليه أسم (الاتجاه الوصفي) ، ورواد هذا الاتجاه تأثروا بالفنان الايطالي (دي كيريكو) ، ومن بينهم كل من (رينيه مارغريت) و (سلفادور دالي) و (بول دلفو) و (توين) وغيرهم كثيرون .

أما بالنسبة للاتجاه الاول ، فان الفكرة المطروحة قد عبر عنها دون اهتمام او تركيز ، حتى يتوصل الفنان الى التعبير الدقيق الاصيل ، على حين نرى الاتجاه الثاني في السيريالية ، يلح على المشاهد غير الواقعية ، ولكن الموجودات والاشياء والاشكال البشرية ، التي تضمها الاعمال قد رسمت باخلاص شديد للواقعية ، ولهذا نستطيع ان نسمي الاتجاه الاول باسم (الاتجاه الرمزي) ، ونطلق على الاتجاه الثاني اسم (الفنانون الطبيعيون) .



اندريه بروتون في عام (١٩٢١)



السيرياليون الذين اسهموا في اصدار مجلة (أدب) عام ١٩٢٢

لكن هذه التفرقة ليست مطلقة تماما ، لان بعض الفنانين يتأرجحون بين كلا التجربتين ، ويسعون الى عملية تركيب بين الاتجاهين ، الى الدرجة التي تقربهم مما هو سحر ، كما هي حال الفنانين (فيكتور براون) و (كورت سليغمان) ، أو الى درجة البحث عن خيال غريب ، حيث يتلاءم الموضوع مع هذه الغرابة، كما فعلت (لينور فيني) ، و (ماري لور) ، وآخرون انتقلوا من الواقعية النحتية للاشكال الى التداخل الفراغي فيها ، حيث تبدو الاشكال الهامة وصفية تماما .

ان التلقائية أو .. [التعبير عن الفكر في غياب سيطرة العقل] ، تقدم لنا الصدفة ، وابتعاد العقل الناقد .

ونحن نعلم بأن (السيريالية) قد وضعت آمالها في التقنية التي تعتمد التلقائية في التعبير ، أي التقنية التلقائية ، وهذه التلقائية تتضمن عدة اساليب لعل ابسطها هو الرسم السريع الذي يماثل التحدث السريع للانسان وعيناه مغلقتان ، والذي يماثل شكلا من اشكال التعبير المباشر عما تحت الشعور ، وهذه التقنية تحتاج الى حالة غير عادية من الانفعال، قدمه (أندريه ماسون) في أعماله .

أما الاتجاه الثاني للتلقائية ، فهو ذا طبيعة آلية ميكانيكية ، مثل اللصقات على اللوحات التي ساعدت فنانا مثل (ماكس ارنست) على تقديم لوحات مختلفة العمق والاختلاف ، و (عملية نقل الصور) التي قدمها الفنان (اوسكار دومنفر) وأوصلها (ماكس ارنست) الى درجة عالية من الاتقان .

ويجدر بنا هنا ، التنبيه على أن الفنانين السيرياليين لم يعتبروا هذه (الطريقة التلقائية) هي غاية في حد ذاتها ، وهؤلاء اعتمدوا على ما تنتجه الصدفة واللاوعي ، أو الاعمال التي تقدم خارج الارادة الواعية ، وقد اعتبروها (اصيلة) تماما ، لكنهم مازالوا لا يرون في النتائج التي تقدم في غياب العقل ، أعمالا فنية متميزة كلها .

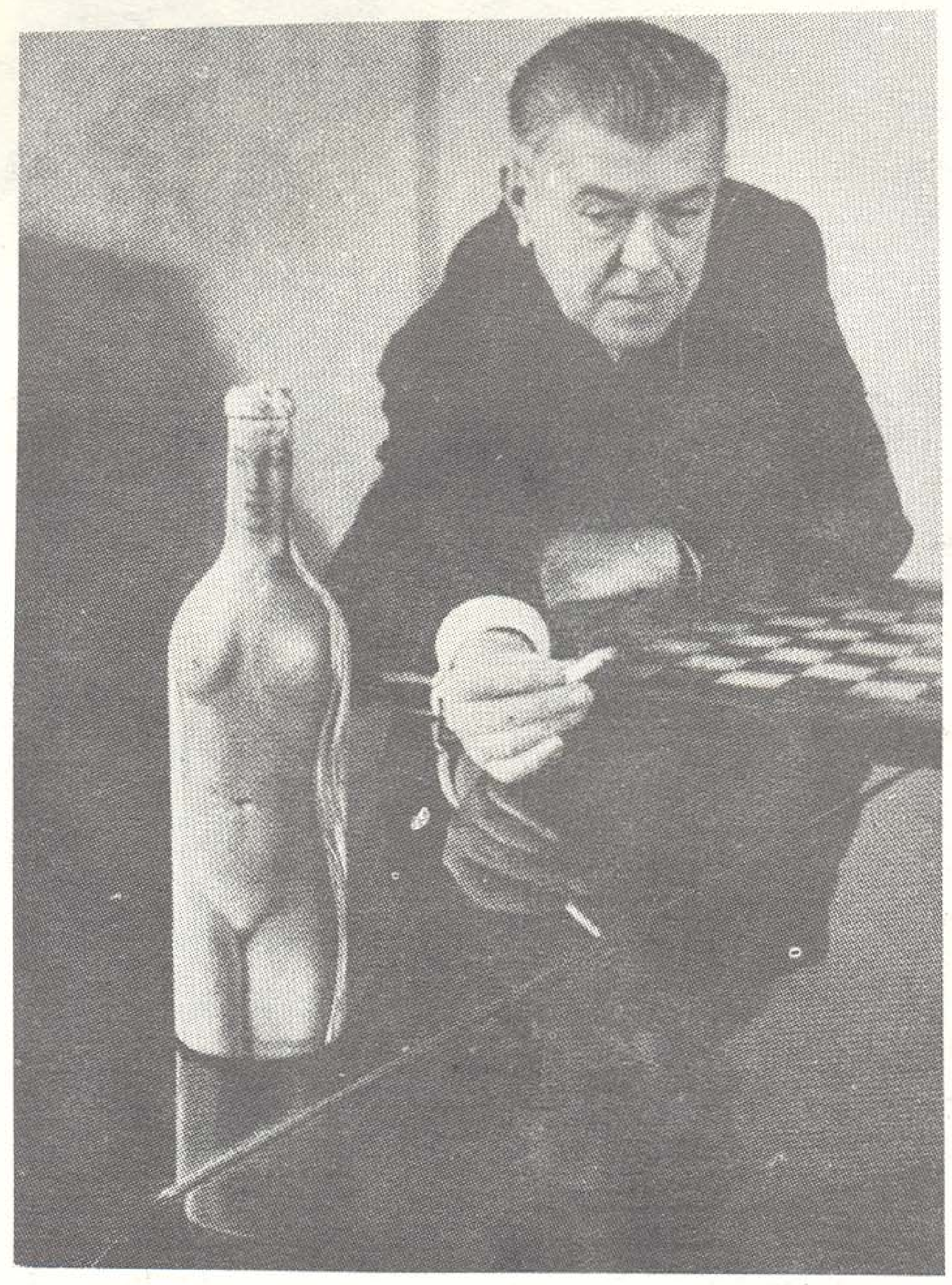
ان الصدفة واللاوعي ، تخدم الفنانين كمنطلق للعمل ، وتحرضان الدافع الداخلي وتعدانه للانطلاق ، وتحددان الاتجاه ، وتحققان الهدف التناغمي للعمل ، ولكن ... عدا بعض الشواذ عن القاعدة ، فان الفنان يستخدم هذه (المادة الخام) في عملية تنظيم واعادة خلق اللوحة ، لتعطي العمل النهائي معناه العميق .

ثمة رغبة ، تستقطب الفنانين السيرياليين ، الرغبة في (الاكتشاف) لما هو أعمق وأبعد من المظاهر ، لايجاد عالم اكثر حقيقية ، ولما هو طباق بين العالمين الخارجي والذاتي ، وان الاهتمام بما هو أعلى من الواقع ، هو الذي يؤدي دوما الى الدهشة ، وهذا ينطبق على الفنانين الوصفيين ،وعلى الفنانين الواقعيين الطبيعيين السيرياليين ، فالاشكال البشرية والموضوعات المختلفة عن شكلها الطبيعي ، قد وضعت على شكل يتعارض فيها الواحد مع الآخر ، وفي علاقة غير متوقعة، وربما تكون [صدامية] ، وهكذا تعطي لكل منهما حضورا جديدا .

وأخيرا ، ان الشعراء السيرياليين ، والفنانين ، انخرطوا كليا ، على المستوى التشكيلي ، في التجارب والبحوث المختلفة ، وحتى في اللعب ، وفي كثير من الاحيان كان الفن فيها في الدرجة الثانية من الاهمية ،



الفنانون السيرياليون في المنفى عام ١٩٤٢



الفنان رينيه ماغريت عام ١٩٦٠ .

فمنذ عام (١٩١٣) والفنان (مارسيل دوشامب) ، هو الرائد الكبير للسيرياليين ، كان قادراً على أن يأخذ أي موضوع مهما كان ، ليجعله عملا فنيا ، عن طريق تغيير اسمه ، أو تسميته باسم (الاشياء الجاهزة) ، وكان (فرنسيس بيكابيا) في الجانب الآخر يقدم لنا عناصر مصنوعة ، مثل (فرشاة أسنان، أو (علبة كبريت) ... في أعماله الفنية .

وبعد عام (١٩٢٠) ، استخدم كل من (ماكس ارنست) و (جان آرب) و (كورت شفيتزر) الملصقات على اللوحات ، أو الانشاءات باستخدام الخشب وقطع الورق .

ومزج (أندريه ماسون) بين مواد مختلفة غير مألوفة فنيا ، مثل (الرمل) و (الاصداف) مع الالوان .

واستخدم (جوان ميرو) باب حقيقي مع قطع من الحبال على اللوحة .

ومع تطور الزمن برزت اهمية الموضوع ذي الطابع الرمزي الذي ألح عليه (سلفادور دالي) ، فأعطى لعمله طابعا ذاتيا خاصا ، أبعدته عن الاعمال الجماعية التي ساهم السيرياليون في ابتكارها .

ان هذه التجارب ، أو هذه المغامرات ، قد ولدت في مرحلة معينة ، ازداد فيها الاهتمام بالاعمال الجماعية ، والتي كان الشعر والفن التشكيلي مترابطين ولا يختلف احدهما عن الآخر ، أو يبتعد في الدعوة لها ، وان اكثر الاعمال السيريالية تدين لهذه المرحلة بأكثر اعمالها آصالة وتعبيرا ، ولذلك نحن لا نستطيع أن نتفهمها من زاوية نقدية محضة ، لان أي محاولة للوصول الى معناها ، تحتاج الى الاخذ بعين الاعتبار المصادر الروحية ، والاهداف الاخلاقية والشعرية التي كانت سائدة آنذاك .

أصل كلمة سيريالية

ظهرت كلمة (سيريالية) لاول مرة عام (١٩١٧) ، في نفس السنة التي كتب فيها الشاعر (أبو لونير) مسرحيات (آنسات تيرسياس) الذي قيل عنها على أنها (دراما سيريالية) ، ولكن لم يكن يخطر على بال شاعر قصيدة (الكحول) أن يبتكر نظرية جمالية ، أو أنه كان يبتكر مدرسة فنية ، ومع ذلك ، فان هذه الكلمة التي قدمها لنا قد شاعت ، ولهذا أصبحت مستخدمة ضمن كتابات الشعراء والفنانين ، الذين أثر عليهم هذا الشاعر الكبير .

لقد أخذ (بول ديرميه) الكلمة ، واستخدمهاضمن مقالة له كتبها في مقالة (اسبيري نو فو) ، عام (١٩٢٠) و (ايفان غول) كان يكرر دوما بأنه أول من أخذ الكلمة واستخدمها ، لتدل على المعنى المعروف ، وذلك في تشرين الاول عام (١٩٢٤) ، وهكذايمكن اعتباره أول من ابتكر هذه الكلمة ... السيريالية .

وفي الحقيقة ، ان هذه الحوارات حول أول من ابتكرها ، وحول أسبقية استخدام الكلمة من قبل نقاد الفن ، هي قضايا خارجة عن اطار الموضوع الرئيسي ... الذي نحن بصدده ، وذلك لان ثمة قناعة لدى جميع الناس بأن كلمة (سيريالية) ، ظلت كلمة لا تدل على مدرسة فنية ، الا بعد أن استخدمها (أندريه بروتون) عام (١٩٢٤) حين أعطاها المعاني المرتبطة بالاحلام الغريبة ، وعالم اللاشعور ، والتمرد.



الفنان ماكس ارنست عام ١٩٤٢

ان البيان السيريالي الصادر عام (١٩٢٤) ، وهو كتاب صغير ، يقدم لنا التعريف التالي للسيريالية :

- ((السيريالية : اسم مذكر يدل على التعبير التلقائي النفسي الصافي ، الذي يعبر عن الفعالية الحقيقية للفكر ... الفكر في غياب كل ضابط يقدمه العقل ، بعيدا عن كل جمالية أو أخلاقية مرافقة .

الموسوعة : الفلسفة : ان السيريالية قد ارتكزت على الايمان بالوجود الاقوى لبعض أشكال العلاقات المتداخلة ، التي نراها في الحلم ، أو في لعبة الفكر غير المركز ، وهي تقود الى الدمار الآني لكل أشكال الآلية النفسية ، ويستعاض عنها في ايجاد الحلول لاهم معضلات الحياة)) .

ان من الواضح أن ذلك التعريف مهما كان دقيقا ومعجميا ، لا يمكن فصله عن أصله ، الذي كان (أندريه بروتون) متأثرا به .

وقبل الاسترسال في دراسة الوثائق الهامة عن (السيريالية) يجب علينا أن نذكر أن كلمة (سيريالية) يمكن أن نتحدث عنها بطرق مختلفة ، منها ما يعتمد على الدراسة التقليدية ، كأن ندرسها كما قدمها لنا (أندريه برتون) ، ومن كان معه من الفنانين ، ومنها دراسة (السيريالية) بطريقة مختلفة عما هو شائع عنها ، وكما يتحدث عنها بعض النقاد ، أن ما يفهمه الجمهور العادي عنها .

ان المعنى الاخير للسيريالية ، تدل عليه عبارة (غريب) أو (غير عادي) ، أو (مجنون) ، وان هذه النظرة الشائعة لدى الناس العاديين ، تذهب الى هذه الحدود ، دون أي مغالاة أو تجنٍ ، ذلك لان هذه المظاهر تدل على ما هو (سيريالي) .

ومن الغرابة أيضا ، أن كلمة (سيريالية) قد



الفنان جوان ميرو عام ١٩٣٠

سجلت في الجريدة الرسمية للجمهورية الفرنسية لاول مرة عام (١٩٣٤) في بيان رسمي ، قدمه رئيس الوزراء (ألبير سورو) الى المجلس النيابي ، في رد على معارضيه اذ أعلن (سورو) *أنه يرفض أن يقاد الى التعذيب* كلوحة للفنان (سلفادور دالي) ، بين بلطة السيد



الفنان ماكس ارنست مع كاتب المقال عام ١٩٦٠



ماكس ارنست عام (١٩٥٩)

(فروسار) وسكين السيد (بيرغوري) .

وظلت هذه الكلمة متجاهلة من قبل النقد ، وانتظر (القاموس الفرنسي) حتى عام (١٩٤٩) حتى يقدم لنا هذا الوصف :

ـ « الاتجاه أو المدرسة التي نشأت عام (١٩٢٤) والتي رفضت كل القواعد الاخلاقية » .

وضمن شرح تاريخي في نفس القاموس ، كتب ما يلي :

ـ « انطلقت (السيريالية) من أعمال (رامبو) و (لوتريمون) و (أبو لونيير) ، وهي مدرسة أدبية ، أخذت اسمها عام (١٩٢٤) ووضع قواعدها أندريه بروتون) و (أراغون) و (ايلوار) وان هدفها الرئيسي أن تقدم الفكر المحض ، المتحرر من كل الضوابط التي يقدمها العقل أو الاخلاق ، أو القيم الاجتماعية ، السائدة » .

وان أمثال هذه التعاريف ، التي نشرت في كتب لها أهميتها ، لتعريف (السيريالية) ، قد أسهمت في الاساءة للكلمة على نطاق جماهيري .

وان هدفنا ، ان نحدد الغايات والاهداف التي وضعها هؤلاء الفنانون نصب أعينهم ، وكانوا وراء وجود السيريالية ولسوف نتحدث عن التطور الذي تحقق ، والاهداف التي توصلت اليها (السيريالية) ، حين نتعرض للانجازات الهامة التي قدمتها للتعبير الفني التشكيلي ، وعلينا ألا ننسى أبداً أن السيريالية استخدمت (النحت) و (التصوير الزيتي) ، وهي قد حققت أكثر تجلياتها أهمية في الموضوعات التي قدمتها ، ذلك لان السيريالية هي كل شيء ، طريقة في التفكير ، والشعور ، وأسلوب في الحياة .

وعلى الرغم من أن (السيريالية) قد ولدت في باريس ، مع الشعراء ، ومن كان معهم من شباب الشعراء ، وفي الحقيقة ان من كان يتابع نشرة (أدب) التي كانت تصدر في تلك الفترة (١٩١٩ ـ ١٩٢٤) ، يستطيع أن يدرك أن الحالة الفكرية كانت مهيئة بشكل واضح لصدور البيان السيريالي . ولوجود هذه المدرسة .

ويمكن التحدث عن (رامبو) و (لوترميون) و (مالارميه) وهم الشعراء السابقين للسيريالية . وعن (أبولونيير) و (أراغون) و (فيليب سوبوليه) من الشعراء الذين تتراوح أعمارهم ما بين (٢٣ ـ ٢٥) سنة ، وكانت النشرة تهتم بالنشر لهم ، ففي البداية كنا نجد اسماء كل من (بول فاليري) و (أندريه جيد) و (ليون بول فارج) و (فاليري لاربو) و (جول رومان) وجميع الكتاب التقليديين ، الى جانب الكتاب الطليعيين القريبين من (أبولونيير) و (بيكاسو) و (بيلز سيندرارز) و (ماكس جاكوب) ، وحتى (جان كوكتو) و (جورج أوريغ) و (داريوس ميلود) ، لكن انفعالات الشباب وحماستهم ، قد نفذ صبرها ، نتجية (للاهمال الروحي) الذي تحدثوا عنه ، والذي مارسه الكبار عليهم .

ولعل قدوم (تريستان تزارا) الى (باريس) ، وهو أحد المبدعين لحركة (الدادا) ، في (زيوريخ) جعلت

مجلة (أدب) تجمع جميع الكتاب الذين كانوا يبحثون عن الفضيحة ، ويرغبون بالتمرد .

وليس هاما هنا أن نستعرض كل المغامرات التي كانت تغلف حركة (الدادا) في (باريس) ، ونجاحها في تقديم عروض مختلفة أمام الجمهور ، وفي بعض الاماكن الخاصة ، لكن ... لنقل ببساطة ان شعراء مجلة (أدب) الشباب قد أسهموا في هذه العروض التي مازالت ماثلة في الاذهان .

ولكن (أندريه بروتون) ومن كان معه ، لم يكونوا من الرافضين لكل مبدأ مثل (الدادائيين) ، ذلك لانهم كانوا يبحثون عن نور يضيء الطريق لهم ، لتشرق حقيقة جديدة عليهم ، عبر كل هذا الرفض والعبث واللاجدوى

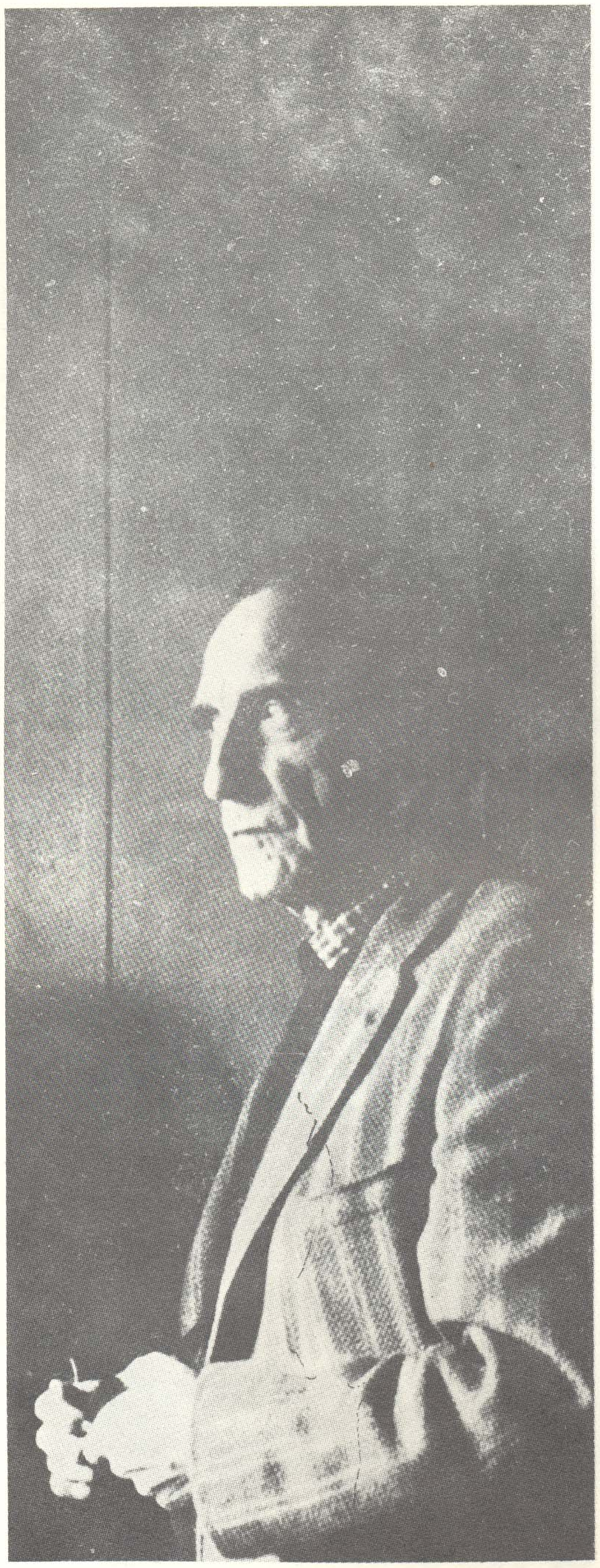
وان عدم الثقة بالعقلانية السائدة ، وما قدمته التطورات الشكلية ، التي كانت معبودة من قبل الطليعة الفكرية قد دفعت الشباب الى تفجير عالم اللاشعور ، والحلم ، انهم كانوا يبحثون عما يمكن أن يسمى (لغة الروح) ، وهي اللغة التي تهرب من كل ما هو عقلاني ، وتصل الى أعماق (الأنا) في عريها ، وعن طريق هذه الوسيلة برزت (الكتابات التلقائية) التي تمثل اولى التجارب السيريالية ، والتي تجلت في كتابات (أندريه بروتون) و (فيليب سوبوليه) ... التي أطلق عليها (حقول مغناطيسية) عام (١٩٢٢) .

ان هذا العمل الذي كتب باملاء اللاشعور ، والذي لم يكن بالامكان تمييز المقاطع التي كتبها كل واحد منهما ، قد قدم لنا الدليل على عدم اختلافه عن أي عمل اخر قدم لنا بتوقيع شخص واحد .

تتميز الاعمال الجماعية بأنها (مختلطة) ، وهي تكتب في لحظة حلم ، وقد نفذها كل من (روبير السينوس) و (رينيه غريفال) و (بنيامين بيريه) ، وكانت ناجحة ، ان الموضوع كان يحوي بعض الكلمات الغامضة مثل كلمة (Sybils) في العصور القديمة ، ان اصدقاءه يتابعون سؤاله ، وهو يجيب ، واجاباته تعتبر شكلا من الشعر الصاف ، يتجاوز كل أشكال الشعر المستخدمة ، ان وصف هذه المشاهد يمكن أن نجدها في « مدخل الى المواد » .

ومنذ عام (١٩٢٠) ، أعطت مجلة (أدب) ، تحت تأثير (تريستان تزارا) ، أهمية كبيرة للدادا ، وبشكل خاص قامت باصدار عدد خاص (رقم ١٣) عن الدادا قدمت فيه (٢٣ مقالة) ، وكما أوضحت وجود تناقض بين المعارض الفردية التي نظمت ، والروح المدمرة لحركة (الدادا) ، من جهة ، وبين الايمان الشعري الذي حرض السيريالية في المستقبل من جهة اخرى .

وفي آذار عام (١٩٢٢) ، قرر (اندريه بروتون) أن يوجه مجلة (أدب) باتجاه جديد ، ويقطع علاقته مع الجيل الطليعي ، ومع (الدادا) بشكل رئيسي ، وحتى نتمكن من فهم (السيريالية) فهما سليما ، فان هذا الاتجاه كان مثمرا ، لهذا نجد غلاف المجلة قد صممه الفنان (مان راي) ، الذي قدم من (نيويورك) في تلك الفترة ، وفي العدد الثاني ابتعد عن (تريستان تزارا) وعن (الدادا) ، وأفسح المجال للفنان (فرانسيس بيكابيا) ، وقد صمم (بيكابيا) كل أعداد المجلة التالية ، وفي نفس الوقت عمد الى التعبير عن



مارسيل دوشامب عام ١٩٥٨



مارسيل دوشامب عام ١٩٢٧



الفنان روبيرتو ماتا عام ١٩٥٨

أفكاره عن طريق النكتة ، وعن طريق الاجوبة الحادة ، واكتشف (بروتون) بعد ذلك (مارسيل دو شامب)، و (ماكس ارنست) وذلك بعد أن نظم معرضا لملصقاته في صالة (سان باريل) بين (آيار) و (حزيران) من عام (١٩٢٠) ، وقد زاره الشاعر (بول ايلوار) ودعاه للاقامة في باريس ، وقد جاء اليها ليقيم حتى آب عام (١٩٢٢) ، ومنذ ذلك التاريخ وهو يتعاون معهم على اصدار (أدب) .

وجميع هؤلاء كانوا يعملون باشراف (بروتون) ، الذي قدم أول مكونات الحركة السيريالية .

وان مجلة (أدب) التي اختير اسمها لتدل على الموضوعات التي كانت تنشر فيها ، أصبحت بعد نشر هذه الموضوعات ، تمثل (اللا أدب) ، فقد نشرت القصص والدراسات ، والكتابات النقدية ، وأخذ الشعر فيها نصيب الاسد ، وحيث يكون الشعراء توجد التنبؤات ، ولقد أعطيت للاحلام أهمية كبيرة في هذه الكتابات وللنصوص السيريالية ، وللكتابات التلقائية ، والبحوث التي تتناول التذوق ، وما يفضله كل مشارك .

وكانت الجماعة تعقد لقاءاتها بشكل منتظم في بيت (الوار) في (سان بريس) في غابة (سان لو) ، أو في (باريس) في منزل (بروتون) ، أو في أمكنة اخرى ، وكان الاصدقاء الجدد يلتقون في البحث عن الامكنة الممتلئة بالسحر ، ويخترعون الامسيات أو المناسبات ذات المعنى الملائم لهم . وفي حزيران عام (١٩٢٤) ، انتقلت الجماعة من المرحلة الاولى الاصلية التي رافقت (أدب) ، وكانت تضم كل من : (بول ايلوار) و (بنيامين بيريه) و (روبرت ديسنوس) و (روجيه فيتراك) و (ماكس موريس) و (جورج ليمبور) و (جوزيف ديلتيل) و (جاك بارون) و (رينيه كريفان) ومعهم من المصورين كل من (فرانسيس بيكابيا) و (مان راي) و (مارسيل دو شامب) و (ماكس ارنست) .

البيان الاساسي للحركة السيريالية

في عام (١٩٢٤) ، ظهر البيان السيريالي ، الذي كتبه (أندريه بروتون) ، وكان يتضمن الطموحات والشكوك ، التي تمثل الآمال بشكل خاص لمجموعة من الشباب ، الذين كانوا قد تجمعوا حول (أدب) ،وكانت هذه الامال تمثل الحقيقة المعاشة لهم يوميا ، ومن ثم للاشخاص الذين كانوا يرغبون بالانضمام ،ليساعدوا على تطوير (الثورة السيرياليه) ، وأخيرا للاشخاص المتحمسين للحركة ، والذين كانوا يشككون ويترددون والذين كانوا شهودا على ولادة هذه الحركة .

ان الخيال والحلم والحماقة والتي تعود الى القوى السوداء في اللاشعور والتي لجأت الى ما هو خارق ، قد فضلت ، وقدمت على شكل يتعارض مع النظام المنطقي الذي ينشأ عن العقل .

كتب (بروتون) يقول :

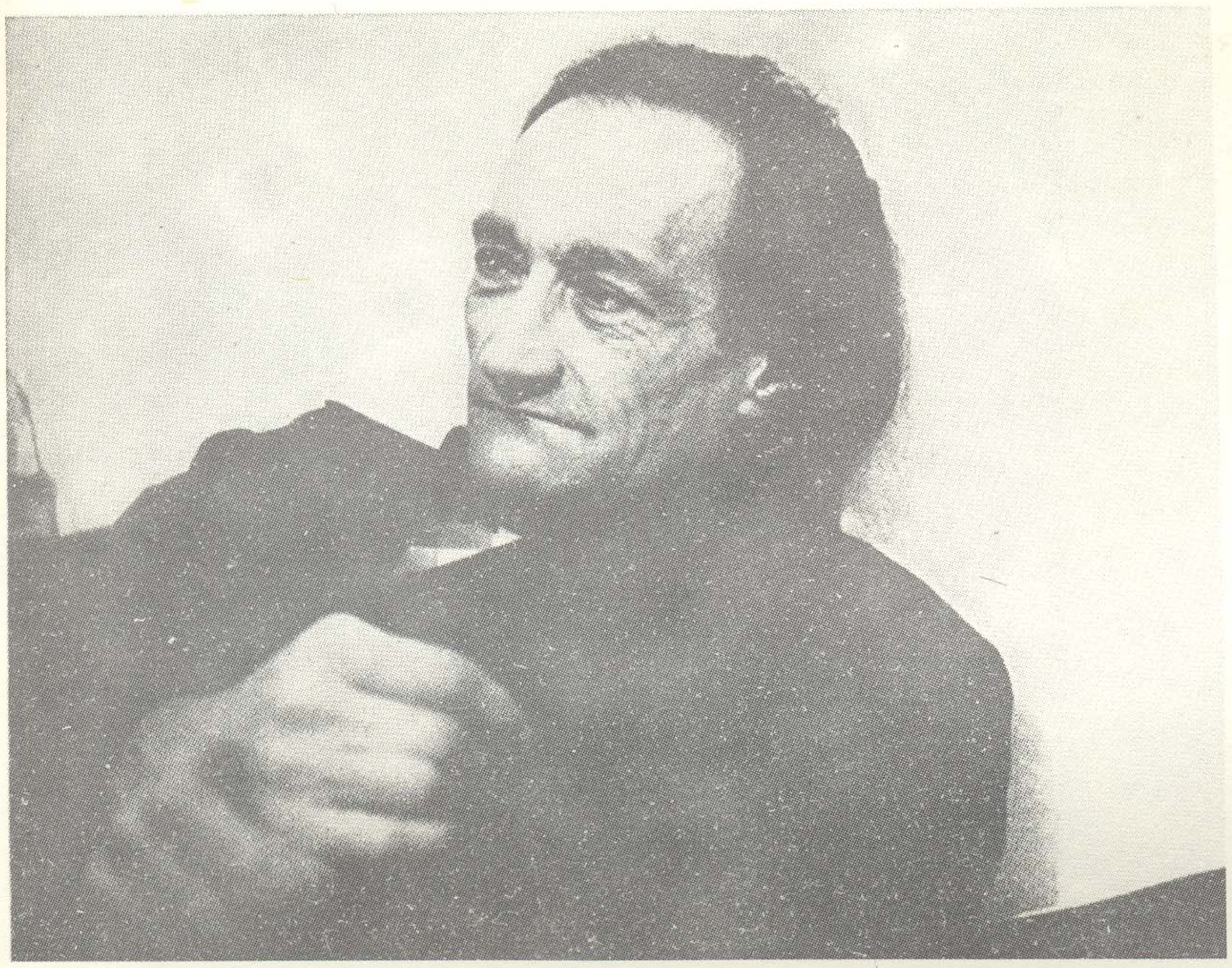
ـ ((أيها الخيال .. ما احبه فيك هو أنك لا تغفر ابدا)) .

واضاف :

ـ ((ان الخيال هو وحده الذي يجعلني اهتم بما



وجه الفنان فيلكس لابيس عام ١٩٥٤



أنطونين آرتو .. عام ١٩٤٨

هو ممكن ، وهذا كاف لكي يجعلني أتخلص قليلا من القدر المخيف ، وهو قادر على أن يجعلني أخضع للخيال دون خوف من الخطأ،أو من امكانية استمراره))

ان (الحماقة) أو ما يقصده العاقلون بهذه الكلمة، يمثل بالنسبة لبروتون ، وسيلة أساسية تساعد على فهم الواقع ، وهي موجودة عند الناس العاديين، وجودها عند العاقلين ، اذا لم تكن أرسخ وجودا عند الاخيرين .

وان الهلوسات والاوهام ، ليست مجرد وسائل تبعث اللذة والسرور للانسان .

ـ ((الثقة بالمجانين لقد أمضيت حياتي ... وأنا أسعى للحث عليها ، أولئك الذين يتمتعون باخلاص محير ، والذين لم تنصف براءتهم الامن قبلي .

لقد سافر (كولومبس) مع رجال مجانين لاكتشاف امريكا ، ولقد أصبحنا الان ندرك ماذا حققت هذه (الحماقة))) .

لقد مجد السيرياليون ... (فرويد) الذي كان له فضل اكتشاف اللاشعور ، وهو أول من حاول تنظيم تحليل الاحلام ... كوسيلة لمعرفة الانسان ، وان الديناميكية الفرويدية قد أصبحت منهجا هاما للسيرياليين .

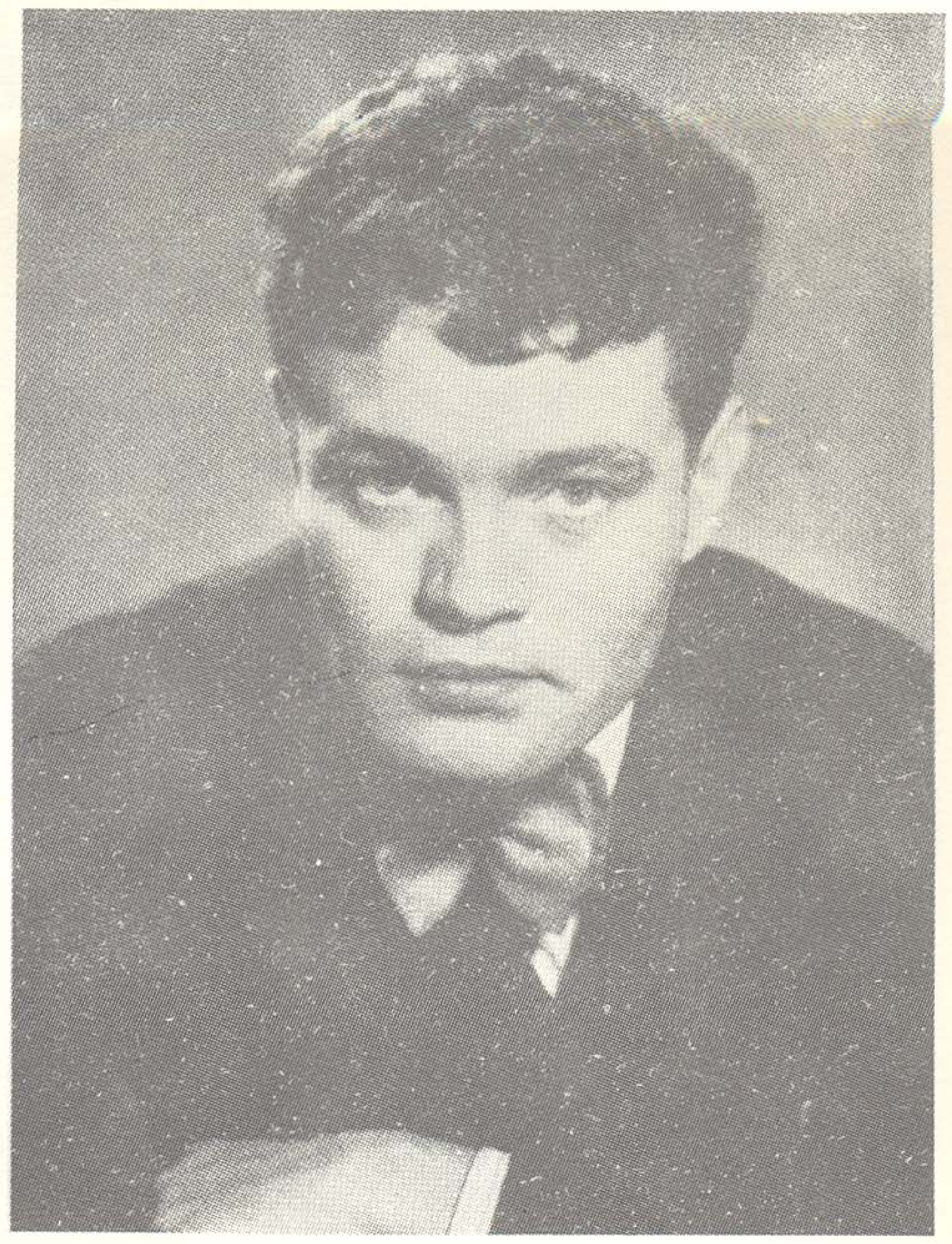
ـ ((منذ اللحظة التي بدأنا ندرك أهمية الحلم ، ومنذ اللحظة التي بدأنا نرى خطوطه الخارجية تتوضع وتتطور بانتظام لا مثيل له ، وبأبعاد ، استطعنا أن نأمل بأن كل الغوامض ـ التي ليست هي في الحقيقة .. غوامض ـ بدأت تتكشف وتخضع الى السر الكبير .. انني أؤمن بالحل المستقبلي لهاتين الحالتين ، اللتين تبدوان متعارضتين في المظهر ، الحلم والواقع ، تركيب لهما في حالة من الواقع المطلق ، السوريالي ، ما فوق الواقع ، اذا كان الانسان قادرا على تسميته على هذا النحو)) .

لقد أوضحت قبلا ، التعريف الموسوعي للسيريالية كما ظهرت في البيان السيريالي ، وان كلمة (سوريالي) تبدو كما لو أنها هدف مثالي ، لا يمكن بلوغه ، قد جعلت هذا التعريف فضفاضا .

وفي الحقيقة ان السيريالية ليست تساؤلا حول طريقة التعبير الفني لاسلوب في الكتابة ، أو التصوير الزيتي ، ولكنها عملية توجيه وارشاد للروح ، موجهة من أجل قهر كل شيء اخر .

وان أصالة السيريالية كما أكدها البيان ، والتي تميزها عن كل الادب والحركات الفنية التي تبعتها . مع بعض الاستثناآت التي قدمتها التعبيرية الالمانية ترجع الى أنها قدمت لنا مقاطع من اللاشعور على شكل ايمائي ، ووصلت في النهاية للانسان .

ان محاكمة الواقع ـ والكلمة لبروتون ـ ترجع الى أهمية اللاشعور والاحلام من جانب ، والى البحث عن حالة من الجمال التي ترجع الى الطفولة ، واذا كان الشخص يملك بعض القدرة على المحاكمة ، فانه لا يستطيع الا للعودة الى الطفولة ، التي تمثل الدلال الذي تلقاه من المربين ، فقد تصبح ممتلئة بالسحر .



صورة رينيه غريفال عام ١٩٢٩ من تصوير (مان راي)



صورة جاك ريجو عام ١٩٢٢ من تصوير مان راي



صورة الشاعر جاك بريفيه عام ١٩٢٢ تصوير مان راي

هناك غياب لكل أشكال العنف التي تتركه موضع اهتمام عدة أشخاص في نفس الوقت ، ان كل حزن في الطفولة يذهب دون أي تلهف عليه ، الجميع حاضرون وان أسوأ الحالات تبدو ممتازة ، الغابات بيضاء أو سوداء ، ولن تذهب للنوم .

وبالنسبة لمثل هذه الاراء ، دعت السيريالية الى عدم المسؤولية ، مؤكدة أن على الانسان أن يهرب من سيطرة العقل كما أن عليه أن يضر من القواعد الاخلاقية ، وأن يكون منشقا عن المبادىء العامة ، وان يضع كل اهواءه في ادنى حالات الاستسلام ، التي يوجد الحلم فيها ، وبالتوافق معه تبدو حالة الرؤية كما عرفها (رامبو) :

ـ « على الانسان ان يكون متنبئاً ، وان يجعل نفسه قادرا على التنبؤ » .

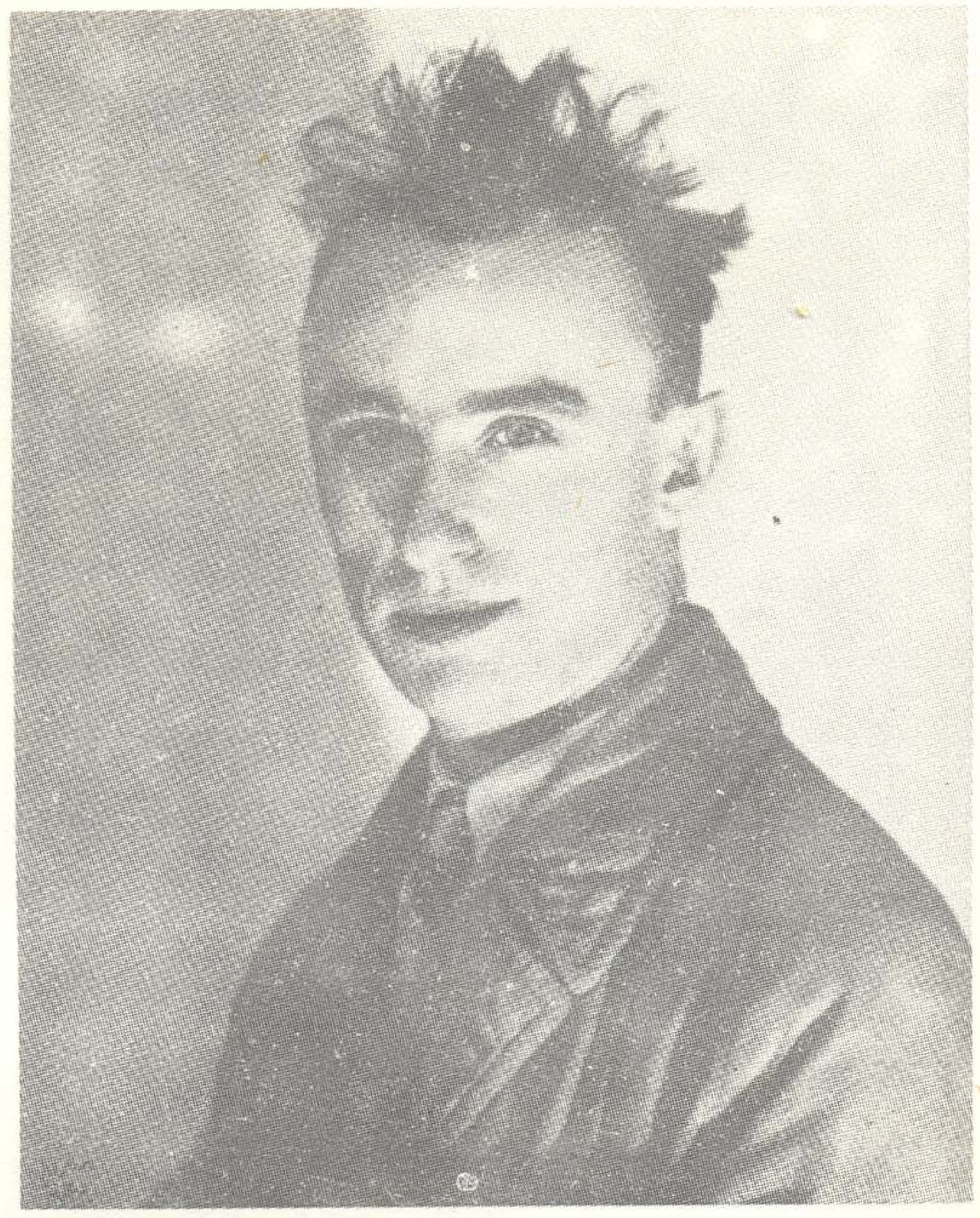
وهناك ، بالاضافة الى ذلك كله ، مشكلة المادة الوسيطة ، ان على الانسان أن يكون وسيلة نقل لرسالة معينة ، لا ترسل من قبل الروح ، بل من النفس التي تنتص في اللاشعور .

وأخيرا ، فان السيريالية ، في ثنائيتها ، ومعارضتها للروحانية المسيحية ، وللاتجاه الديكارتي ، الذي يمثل الفكر الغربي ، أعادت الاعتبار للخرافة والسحر ، في الوقت الذي بدأت فيه ترجع الى التقاليد السحرية ، التي كانت كامنة في التفكير المشابه .

الثورة السيريالية

ان دراسة (البيان السيريالي) وحده ، توصلنا الى أن السيريالية عبارة عن فرع من الشجرة الرومانتيكية ، التي تتضمن بعض التجارب الرمزية وتبدو أكثر غرابة لانها قد أخذت من النظريات الفرويدية ، ونحن نجد في (نوفاليس) و (أرنيم) و (نيرفال) و (لوتريمون) و (رامبو) و (مالارميه) الكثير من النصوص التي تؤكد على أهداف هذا البيان ولكن الخلاف هو في الحدوس والاسباب التي تتحكم بكل تجربة . وقد جمعت كلها ضمن نظرية تماثل (اعلان حقوق الانسان) و (الواجبات) التي تقع على الشاعر ، وبالنسبة لبروتون فان الجمع لوجهات النظر سوف يخدم كوسيلة لعمل جماعي .

ان علينا أن نؤكد على الحقيقة ، التي كان يتجاهلها أكثر النقاد حين يتحدثون عن عمل له طابع سيريالي ، ولا يعرفه الجمهور ، وهي أن السيريالية كانت منذ البداية ، وحتى النهاية حركة ثورية ، ولهذه الحركة هدفان أساسيان تلخصهما العبارتان ، [أن نبدل الحياة] كما كان يقول (رامبو) ، و [نبدل العالم] كما كان يقول (ماركس) ، وتبديل الحياة يعني أن نبدل الشعور ، ونوجه الروح في اتجاهات جديدة ، ونبعد الفرد عن النظرة العقلانية للعالم ، ويضاف الى هذه النظرة الشاعرية ، ما قيل عن تبديل العالم من النظرة الاخلاقية والاجتماعية .



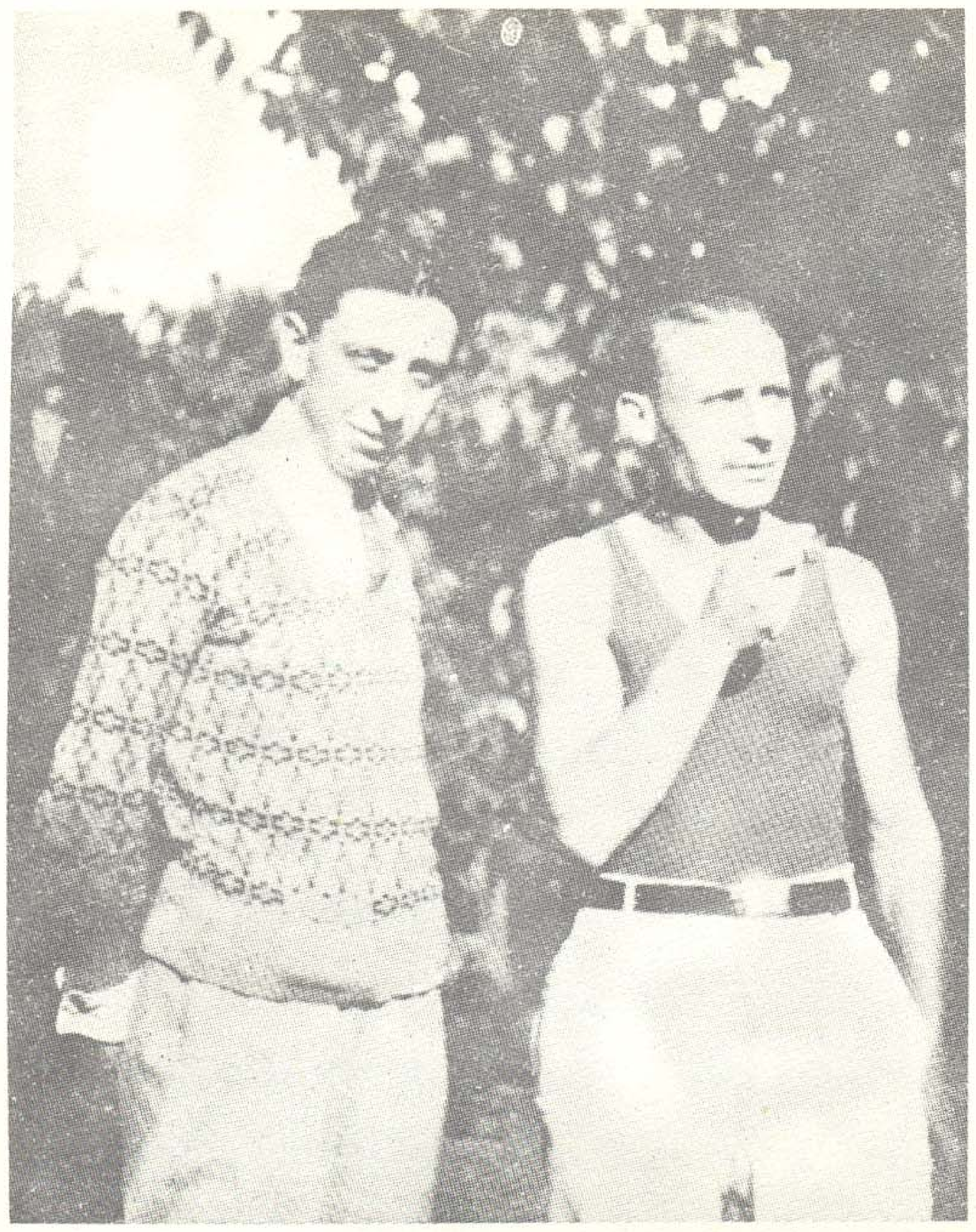
صورة ايف تانجي تصوير مان راي

ان السياسة السيريالية ، قد انطلقت من (الفوضوية) ، ولم يمض وقت طويل حتى اتجهت الى الاحزاب اليسارية المتطرفة ، التي ترتبط بالماركسية .

ان مقال (الثورة السيريالية) ، قد أصبح الموجه للحركة ما بين عامي (١٩٢٤ – ١٩٢٩) ، ويمكن للانسان أن يلاحظ التحول الذي تم من المرحلة القريبة من [الفوضوية] الى الخط الشيوعي ما بين عامي (١٩٢٩ – ١٩٣٠) ، الذي تمثل في المقال الذي كتب تحت عنوان (السيريالية في خدمة الثورة) ما بين عامي (١٩٢٩ – ١٩٣٠) .

ويمكن للانسان أن يقول بأن (السيرياليين) كانوا غير ناجعين في مواقفهم السياسية، وذلك لان من التناقض الحديث عن لقاء بين الماركسية التي اعتمدت على العقل ، مع السيريالية التي أعطت الاولوية للاحلام والطرق اللاعقلية للمعرفة ، وفي الحقيقة ان العمال كانوا لا يثقون بالشعراء ، الذين كانوا جميعا من أصول برجوازية ، وان حماستهم وتصرفاتهم تبعدهم عنهم .

ان السياسة كانت المصدر الرئيسي للنشاز في الحركة السيريالية ، وان تاريخ هذه السياسة حافل بالاشكالات ، وبالمواقف المتباعدة ، والاتهامات والنتائج، وان (بروتون) حين وضع نفسه تحت تصرف الحزب الشيوعي ، لم يستطع أن يجذب معه الا نفر قليل ، ولكن (لويس أراغون) انضم الى الحزب الشيوعي عام (١٩٣٩) ، وتبعه (بول ايلوار) ، لكن بروتون لم يكن قادرا على تحمل النظام الجماعي والروح الثورية (كما



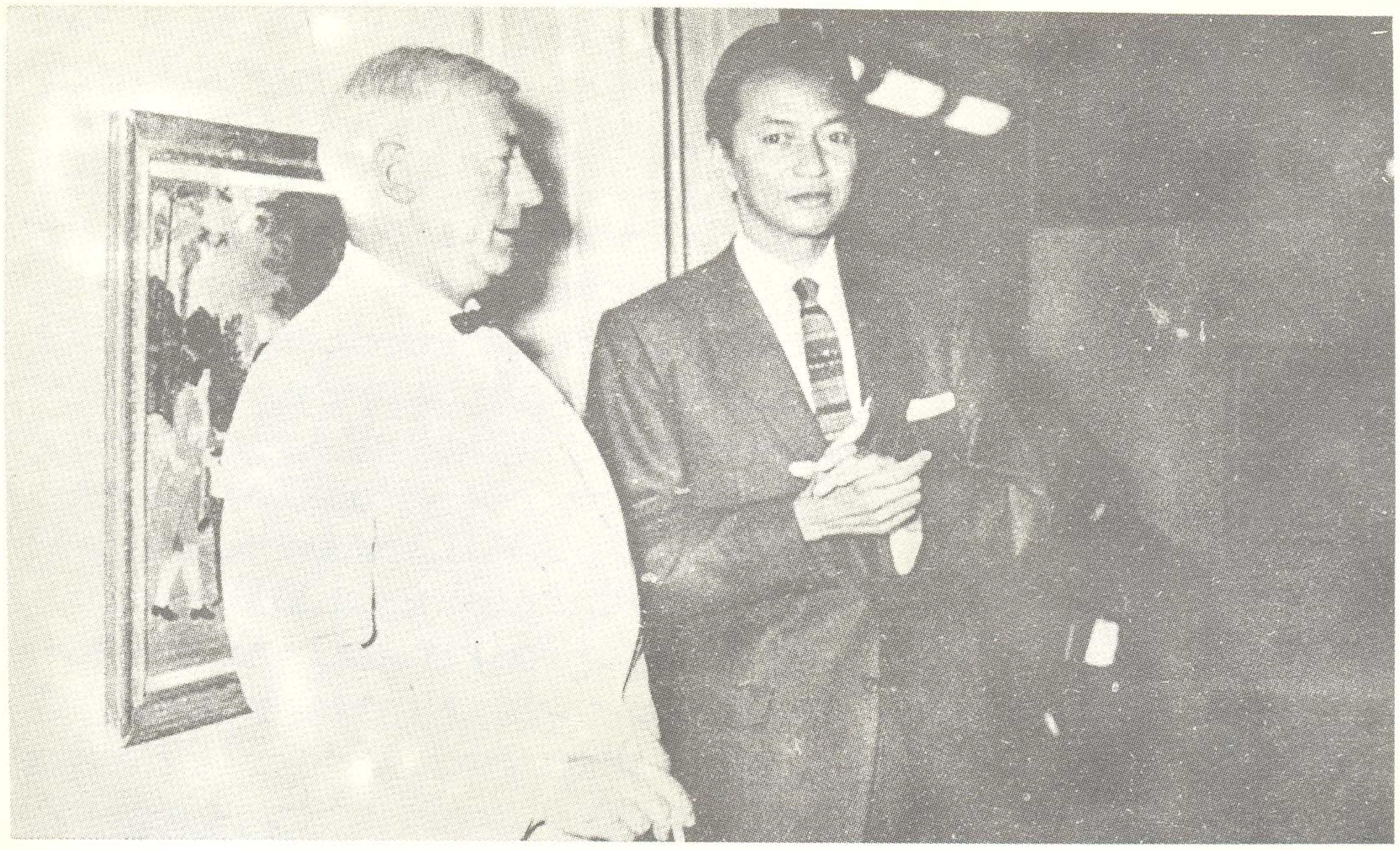
روبير ديسنوس واندريه ماسون عام ١٩٢٣



روبير ديسنوس عام ١٩٢٢

كان يفكر وكما كان يقول) التي كانت تسيطر على اجتماعات الحزب .

وذهبت (السيريالية) الى ما كان يدعى (المعارضة – لليسار) أو الى (التروتسكية) ، وقد شجع اللقاء بين (بروتون) و (تروتسكي) عام (١٩٣٨) في مكسيكو وقد عبر (بروتون) عن هذا الموقف حين التقى مع (ديينو ريفيرا) على تأسيس اتحاد (الفياري) ، وهو مختصر (الاتحاد العام للفنانين الثوار الاحرار) .



الفنان ولفريدو لام مع
فيلكس لابيس عام ١٩٦٠

ومنذ تلك الفترة ، التي كانت تسيطر عليها أحداث الحرب العالمية الثانية الوحشية ، مرت الحركة السيريالية الرسمية التي كان يقودها (بروتون) ، بعدة مواقف ، منها اللقاء مع الفوضوية ، والتي تتمثل في عبارة

ــ « افتحوا السجون ... وسرحوا الجيوش »

التي قيلت ما بين عامي (١٩٤٦ ــ ١٩٤٨) ، وتأييد حركة اللاعنف التي كانت بدائية والتي مثلها (غازي دافيز) عام (١٩٤٩) ومواقف ضد الحرب في الجزائر وضد (ديغول) عام (١٩٥٨ ــ ١٩٦٢) ... وهكذا .

ومن الملاحظ أن الجمهور لم يعد يولي لبيانات السيريالية أهمية كبيرة بعد الاستقلال والتحرير الذي تبع الحرب .

وإذا كان من الواضح ان السيريالية مابين عامي (١٩٢٤ ــ ١٩٣٦) كانت تؤثر على بعض الشباب المثقفين ، فان هذه الحركة لم تعد مؤثرة على الاطلاق، وخصوصا كحركة منظمة ، اذا انها ظلت تمثل جماعة بالمعنى الحقيقي .

ان كتابات (بروتون) الاولى ، و (ايلوار) و (اراغون) أصبحت شيئا كلاسيكيا ، بالمعنى الاكاديمي للكلمة ، ولكن في فرنسا وحدها مازال الناس يقرأون للسيرياليين ، اما خارج فرنسا فقد اصبح الناس يهتمون بهم كنوع من الفضول ، أو كمراجع هامة .

ان اهمية (السيريالية) لم تعد ترتبط بالكتابات، بل اصبحت مرتبطة بالفنانين التشكيليين ، من أمثال: (ماكس ارنست) و (ميرو) و (ماسون) و (تانغي) و (مارغريت) و (دالي) ، وهم الذين اعطواللسيريالية شهرة عالمية في هذه المرحلة ، بينما تراجعت اهمية الشعر والدراسات النظرية اليوم ، واقتصرت على قلة في بلدهم ، ولم تتجاوزه الى العالم .

الشعراء ... والسيريالية

مابين عامي (١٩٠٥) و (١٩١٧) ، تمتد فترة من فترات الثورات والتمرد ، وخصوصا في الفن التشكيلي ، وكان الناس ينظرون بدهشة الى ما رسمه الفنانون ، واحيانا باعجاب لما قدموه من تمرد ، وكانت المعارض حافلة بالاشكال الجديدة والتي كانت تربك العين ، وتحير العقل .

وضمن قلة من المهتمين بالتجديد في الفن ، كان (أبو لونير) بطل حركة (الحداثة) ، وأكثر المؤثرين عليها أهمية ، والمتحمسين لما تحمله ، ولم يدافع عن هذه الحركة ، التي تمثل الفن (المخيب للآمال) ــ كما كان يقال ــ ، فقط ، بل أصبح صديقا للفنانين ، واستفاد من علاقاته معهم مثلما استفادوا منه ، وان أول دراسة نقدية كتبها (أبو لونير) كانت عن (بيكاسو) عام (١٩٠٥) ، الريشة La Plume ، ومن ثم مدح) ماتيس (في مجلة الكتيبة La Phalange عام ١٩٠٧ ، وفي عام (١٩٠٨) ، وبعد أن مدح (روسو) في لقاء في مرسم (بيكاسو) كتب مقدمة لمعرض (براك) وفي نفس السنة رسم (أندريه دوران)

لمجموعته الشعرية ، المسماة (الساحر الرديء) ، واعد (راؤول دوفي) الرسوم التوضيحية ، لاشعاره The bestiary وفي عام (١٩١٢) طبع كتابه (الساحر) ، وكتب (ليالي باريس) و (الازرق الصغير) ، الذي دافع فيه عن (المستقبلية) .

وفي عام (١٩١٢) قرأ قصيدة له في بيت (غابرييل بوفيه) ، واستمع اليها رسامان شابان ، وهما (فرانسيس بيكابيا) و (مارسيل دو شامب) ، وان هذه القصيدة (ماء الحياة) اصبحت تسمى (منطقة) ، وهي التي تصدرت مجموعة اشعاره (الكحول) التي طبعت عام (١٩١٣) .

وفي عام (١٩١٢) كتب قصيدة (النوافذ) التي استوحاها من لوحة (روبر دولونيه) ، وسافر في عام (١٩١٣) مع (دولونيه) الى برلين ، وزارا كولون بدعوة من (أوغست ماك) ، وهو صديق (كليه) ، وعضو شهير في جماعة (الفارس الأزرق) ، وعند (ماك) استمع فنان شاب الى كلماته وكان هذا الشاب هو (ماكس ارنست) ولم ينسى هذا اللقاء ، وقد كتب عدة مقالات حول أعمال (جيورجودي كيريكو) والتي تمجد ما رسمه هذا الفنان الكبير .

وحين نستعرض هذه الاسماء العديدة للمصورين الهامين الذين اشتهروا اليوم ، والذين كانوا موضع جدل ، أيامه ، لا نستطيع إلا أن نقر بمدى قدرته على التنبؤ ، ويمكن ذكر أسماء مصورين آخرين كانوا أصدقاءه مثل (جوان غري) و (فرنان ليجيه) و (روجيه دولا فيرسناي) و (سيرج فيرات) و (ألبرت غليزز) و (جان ميتزنيغر) و (جينو سيفيريني) و و(أمبرتو بوشيوني) .

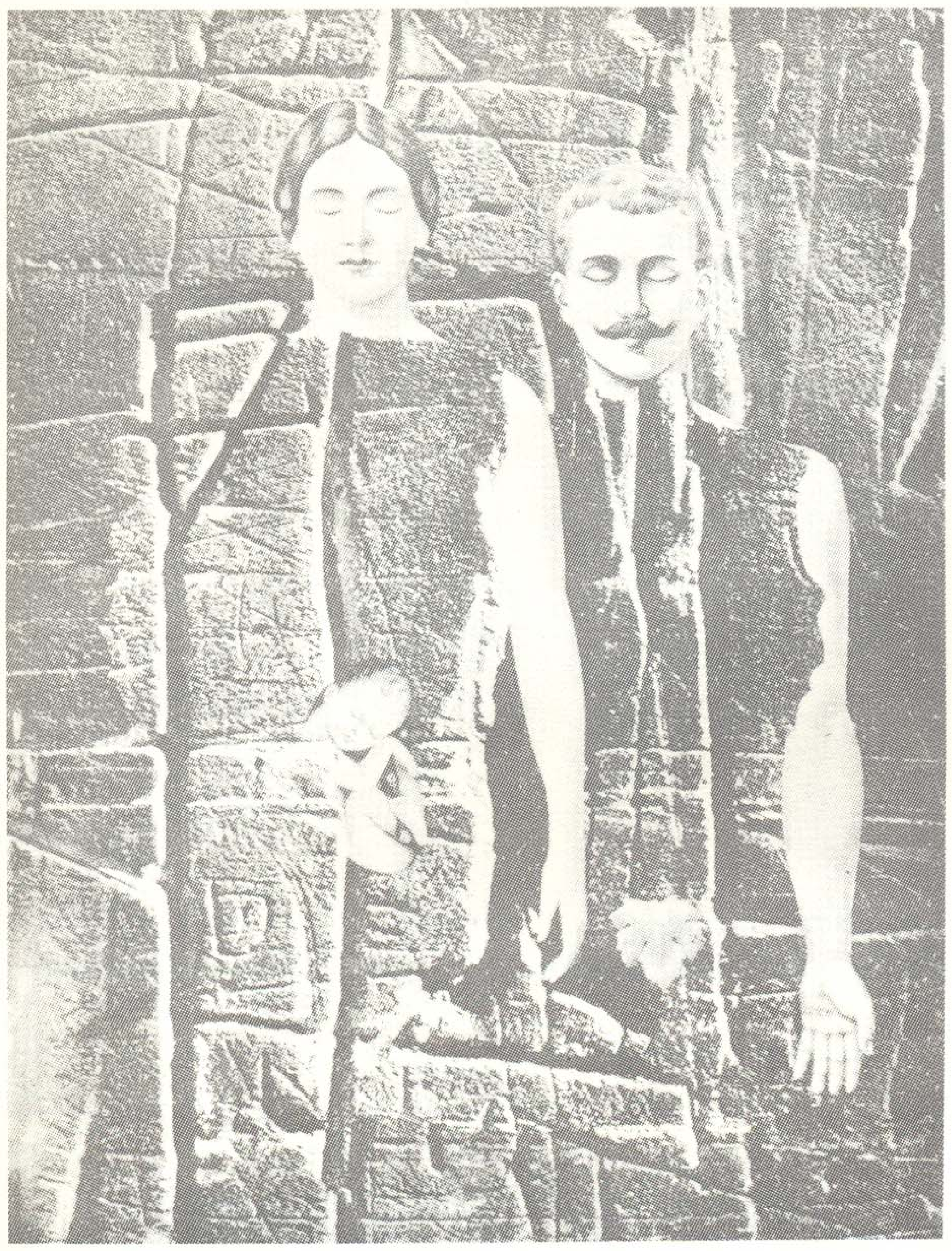
وما بين عامي (١٩١٦) و (١٩١٨) وهي الفترة الاخيرة من حياة (أبو لونيير) ، كان على صلة وثيقة بأندريه بروتون ، وكانا متوافقين تماماً .

ونستطيع القول دون أية مبالغة ، بأن تأثير (أبو لونيير) على الفن التشكيلي كان عميقاً ، كما أن تأثيره على تكون الروح النقدية ، وعلى التذوق عند (بروتون) ، وبالتالي على (الجمالية السيريالية) ، كان هاماً جداً .

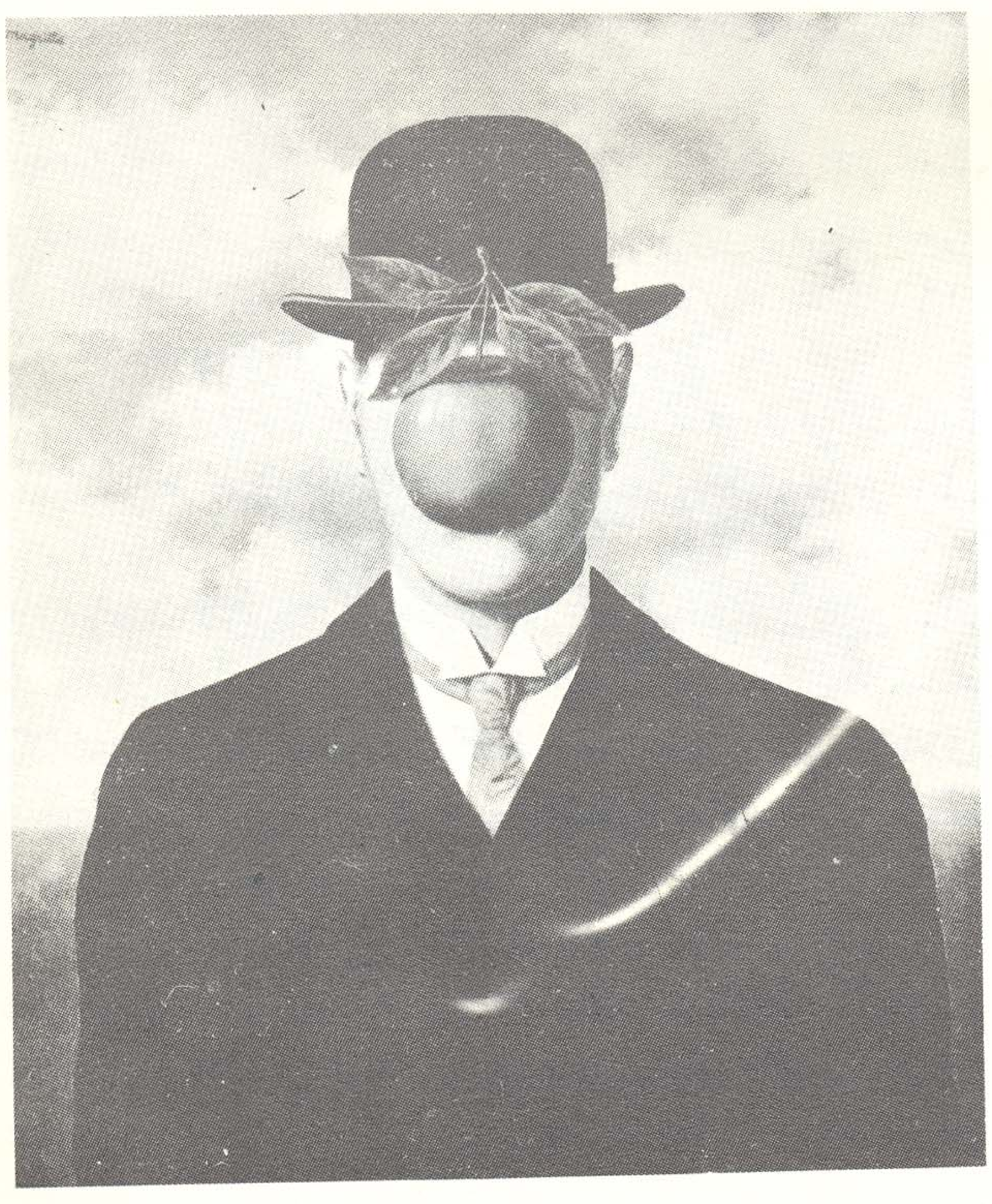
ولهذا نكون منصفين إذا عدنا الى المرحلة السابقة على ولادة السيريالية لنتمكن من إلقاء الضوء على مصادر بعض أسس هذه المدرسة .

لقد كتب (أبو لونيير) ، الى (راؤول دوفي) ، عام (١٩١٠) ، واستخدم فيه هذه الكلمة (أنا مندهش) ، وبعد خمسة عشر عاماً من هذا التعبير كتب بروتون يقول :

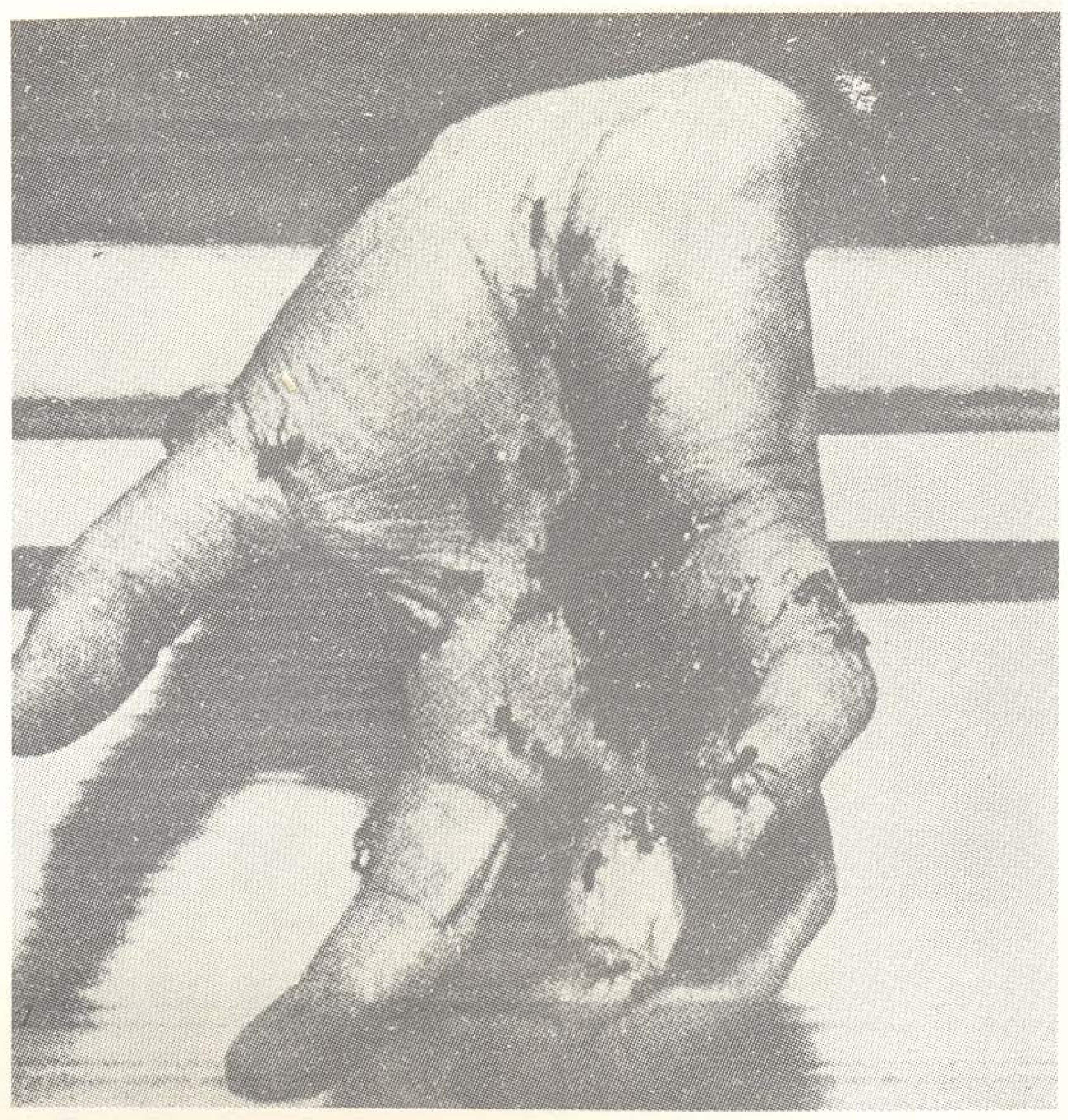
ـ « دعونا نتحدث ... إن ما هو مدهش ... جميل دوماً ... » وهذا هو الاساس للتساؤل



رسم الشاعر جاك بريفيه ... رجل وامرأة وطفل



لوحة للفنان رينيه ماغريت



مشهد من فيلم الكلب .. للوي بونيول

السيريالي ، المدهش ، والعجيب كما تمثله الشعراء ، ولد عن طريق الصورة ، واختلط بالرغبة في تحوير الواقع .

ويجب عليَّ أن أوضح بأن (أبو لونيير) قد اكتشف ما هو مدهش عند الفنانين ـ الوحوش والتكعبين ـ والمستقبليين والاورفيين ، لأنهم قد جعلوا الجمال ينبثق من مصدر جديد ، (المدهش) ، وإن عبارة (رامبو) التي تقول :

ـ « علينا أن نكون محدثين كلياً » .

قد أثرت على (أبو لونيير) وطبقها ، وما زالت تثير حماسة الكثيرين،الحداثة،والتحديد والمدهش،.. كانت هذه الكلمات موضع إهتمام الجميع ، سواء كانوا شعراء أو مصورين . وان شكلا جديدا من (الصورة الشعرية) قد ولد بعد (رامبو) و(مالارمية) وان مفهوما جديدا للصورة قد اثاره (ابولونير) ومن أتى بعده من الكتاب والفنانين ، وهو شاعر غير معروف كثيرا ، لكنه كان هاماً جداً :

ـ « إن الصورة هي خلق محض للروح ، ولا يمكن أن توجد في المشابهة ، بل عن طريق دمج حقيقتين متناقضتين معا ، وحين تكون العلاقة تامة ، او متقاربة بين هاتين الحقيقتين المندمجتين ، تبدو الصورة أقوى، وبقدر ما تندمجان تملكان القوة الخلاقة ، والحقيقة الشعرية » .

إن (ريفردي) الذي اكتشف اسلوبه في الوحدة ، وضمن نظام عقلاني ، كان له التأثير الكبير على الشعراء السيرياليين ، وإن ملاحظته حول ... دمج حقيقتين متناقضتين ، تمثل إحدى الاسس الرئيسية للجمالية السيريالية ، في الشعر وفي الفن .

وبالنسبة لبروتون وأصدقائه ، إن الشخص الذي يقارب الشاعر (أبو لونيير) ، هو الفنان (بيكاسو) ، الذي كان يمثل الساحر العظيم الذي يبتكر ما هو مدهش ، و (هنري روسو) الذي كان يملك رؤية الطفل البرئية ، و (بيكابيا) المحتال الموهوب ، والمعلم الساخر ، و (دوشامب) الذي يقدم الصور التي تمثل ما بعد العلانية ، والذي قال (أبو لونيير) عن اعماله انها تسعى الى انهاء الخلاف مع الجمهور ، ونستطيع الحديث عن (جيرجو دى كيريكو) على نحو مستقل ، وذلك لانه بعد أن كان أحد آباء السيريالية ، بدّل أسلوبه بعد عام (١٩١٧) ليصبح محافظاً ، و (بيكابيا) الذي كان يجيب بضحكة استهزاء حين يتحدث غيره عن جماعة فنية يحددها النظام ، و (بيكاسو) الرجل الذي كان يتمتع ، بموهبة فائقة ، [كما كتب عنه (بروتون) في كتاب الثورة السيريالية بعنوان (السيريالية والتصوير الزيتي)] ، وقد رفضه السيرياليون بعد ذلك حين تبع (أراغوان) و (إلوار) ، ودخل الحزب الشيوعي .

ان الحداثة عند (أبو لونيير) ، كانت انتقائية ، كما اعترفوا بذلك ، بينما أصبحت عند (السيرياليين) عبارة عن نظام .

علم الجمال

لقد اكتشف السيرياليون نظرياتهم الجمالية عن طريق المصادر الخفية للإلهام ، ومن هذا المنطلق ، ونتيجة لذلك رفضوا كل الفنون التي تعكس تعبيرياً تصورا منطقيا ، وعقليا ، ويتناغم مع الواقع . وان هذا الخط يتمثل في نقاط الإلتقاء بين (اليونان) الذين قدموا (البارثينون) و (ميكلا نجلو) وبين (بوسان) و (شاردان) و (سيزان) ، ولم يكن ذلك غريباً عنهم فقط بل كان ضاراً .

لم يميزوا في الفن المسيحي إلا ما هو شيطاني وهرطقي ، و في أوربا ، تحدثوا عن المراحل القديمة في فن (كريت) و (المسيني) ، وقد أعطوا أهمية كبيرة لما هو شعبي وبدائي ، وقدروا تقديراً عظيماً فن (ماقبل كولومبس) في أمريكا ، الذي ازدهر في بداية القرن ، والفن الإفريقي ، واوقيانوسيا والفن الهندي الامر يكي ، والاسكيمو .

وإن الخريطة التي رسموها عام (١٩٢٩) لها أهمية كبيرة ، لانهم لم يرسموا فيها من المدن الا (باريس) و (القسطنطينية) ، ولكن بدون فرانسا وتركيا ، وذلك لان أوربا تحوي على (المانيا) و (النمسا ـ هنغاريا) و (روسيا) التي أخذت أكبر حجم .

اما آسيا فهي تتألف من الهند والصين والتيبت ، وبينما ظهرت جزر المحيط الكبير تتضمن ثلثي العالم ، وتتضمن الاسماء الهامة مثل (هاواي) و (سولومون) و(زيلندة الجديدة) و(الماركيز) ...

بينما لا نرى (الولايات المتحدة) في أمريكا الشمالية ، على حين تبرز الاسكا اكثر أهمية منها ، ونرى (المكسيك) و (بيرو) ....

إن هذه الخريطة الصبيانية تقدم لنا عالماً خيالياً ، هو العالم المقبول عندهم ، وهذا العالم يوضح تماماً مدى أهمية (الاستشراق) عندهم ، وارتباطهم بمثل عليا استشراقية ، تمثل المثل الاعلى السيريالي ، وهذا المثل الاعلى يهدف الى تحدي الحضارة الاوربية والذي ولد نتيجة لتحدي الحضارة اليونانية ، والتوحيد العبري ، إن السيريالية قد ضحت بكل (فن الرومانسك)، وبالكاتدرائيات وقصور اللوار وفرساي، من أجل تمثال من (الإيستر ايلاند) .

إنني أتحدث عن (السيريالية الارثوذكسية) ، التي ظلت مخلصة لأندريه بروتون ، والى تذوقه الفني ، الذي تحول الى نظرية ، وذلك لان (عنصر الدهشة) ، الذي تحدث عنه (أبو لونيير) ، قد برزت أهميته بعد فترة قصيرة ، وقد استعان بتعريف (لوتريامون) للجمال :

— « إن الجمال هو لقاء غير متوقع ، على طاولة تشريح بين آلة خياطة ومظلة » .

ولقد جعل تحول الاشياء من امكنتها الطبيعية ، هو العنصر الرئيسي في المفاجأة ، إن ما هو (بدائي) أو (متوحش) في الفن ، مثل الاقنعة والاشياء المقدسة ، بقيت مرتبطة بالتمثيل السحري أو بالقوة السحرية ، التي تملك القدرة على إخراج العقل عن أسسه ، وهو هدف اساسي للسيريالية .

كتب (بروتون) :

— « لا يوجد عمل فني .... يقع خارج البدائية التي وضعنا أسسها » .

إن (السيريالية) التي أدانت كل اشكال الفن الغربي ، ووضعت ثقتها في (اللاعادي) ، وتجاوزت الواقع إما عن طريق ما يقدمه الحلم ، أو عن طريق الخضوع الكامل للعالم الداخلي .

لقد كتب (بودلير) :

— « إن الجميل يتضمن بعض الغرابة ! » .

ولقد تحدث (الرومانتيكيون) الألمان والفرنسيون عن نفس الافكار التي ذكرها السيرياليون فيما بعد ، وكانوا أكثر إحتراماً للتقاليد الفنية الماضية ، ولم يرفضوا كل قيمة يقدمها لها النظام المنطقي في الفن .

انهم قد ابتكروا (مافوق الواقعية) وما فوق الطبيعية ، وفيها ، تتجلى نفس الاهداف .



مشهد من فيلم عصر الذهب ... للوي بونيول

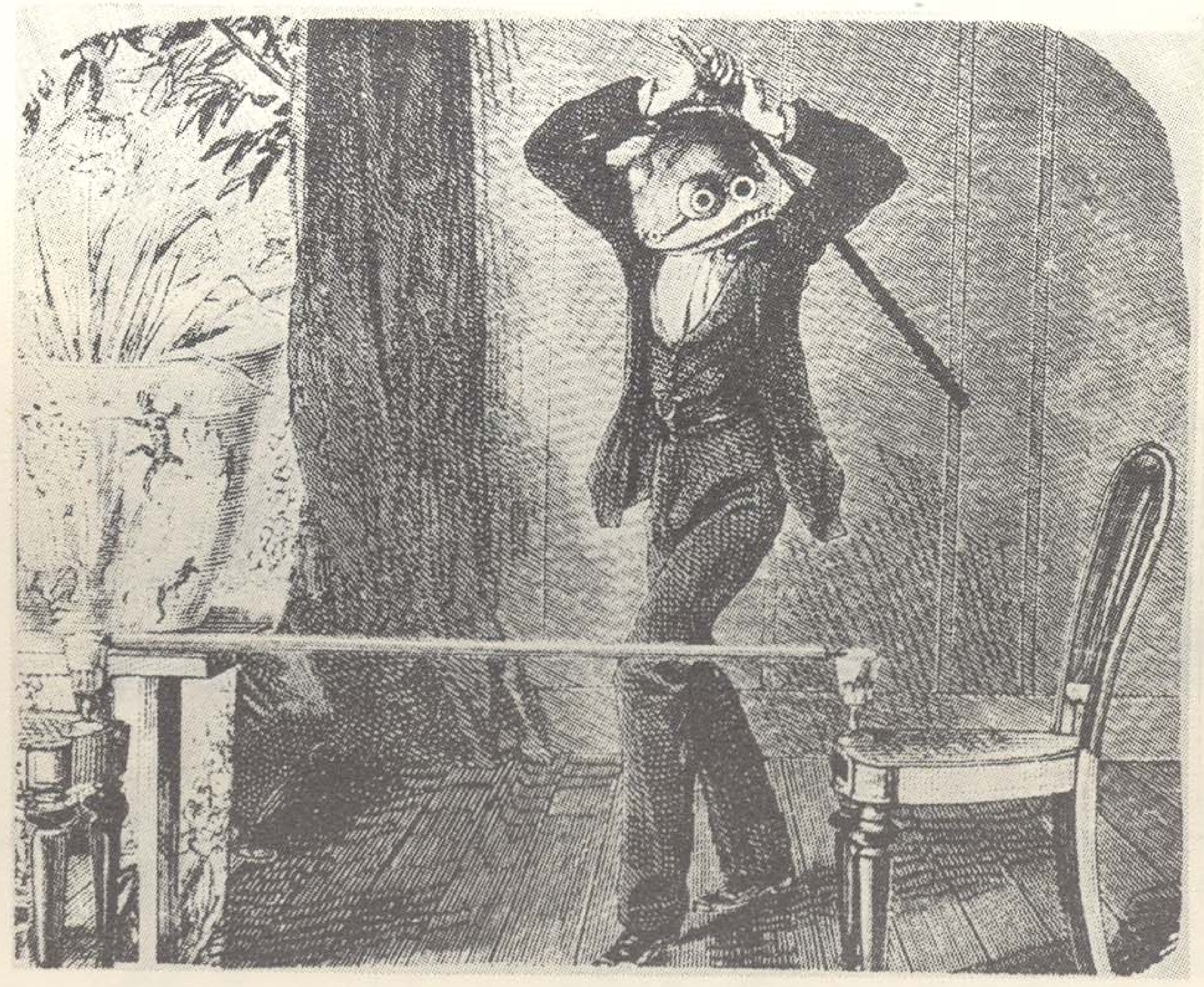


لوحة للفنان أندريه ماسون ...

يقول (هنريش هاينه) :

— « في الفن .... أنا فوق الطبيعي .... وأنا أؤمن بأن الفنان لا يستطيع إيجاد كل أنماطه في الطبيعة ، ولكن الاشياء الهامة جداً ، تصل إليه عن طريق الروح ، مثل الرمزية الذاتية للمثل الداخلية والتي تتجلى في نفس اللحظة » .

أما (نيرفال) الذي خضع لتجربة خاصة أكثر من غيره ، تحدث عن (تدفق الحلم في الحياة الواقعية) ، ويقول في أحد أشعاره (تجمعت في حالة من فوق الطبيعية لحم يقظة ، كما يقول الالمان) .



لوحة للشاعر اندريه بروتون.

واستخدم (فيكتور هوغو) هذا التعبير في عدة مناسبات :

ـ « إن الشاعر يتكون من ثلاث رؤى الإنسانية ، والطبيعة وما فوق الطبيعة ، ان الرؤية ... حدس » .

وقد أوضح (هوغو) آراءه في مذكراته :

ـ « إن في الاكاديمية والعلوم الرسمية ، نرفض كل ماهو جزء من الطبيعة لانراه عن طريق الحواس والذي يضلل الملاحظة دوماً ، ولقد أبتكرت كلمة « ما فوق الطبيعي » ، ونحن قد تبنينا هذه الكلمة . وقد استخدمناها ، واستخدمناها مرة ثانية ، لكن علينا التحدث بلغة دقيقة ، وعلينا أن نوضح بشكل قاطع ، بأن الكلمة فارغة ، لا يوجد شيء ... (فوق الطبيعي) ، هناك الطبيعة فقط ، لا يوجد جزء من الطبيعة ندركه وجزء لا ندركه ... » .

وقد أخذ نفس هـذا الموقف في كتاب (عمال البحر) إذ يقول باختصار أكبر :

ـ « لايوجد (الفوق طبيعي) ابدا ، انه عبارة عن تعريف لشيء لا يعرف » .

وأنا أشعر بأن هذا البحث عن تعريف (الفوق طبيعي) ، على الرغم من فائدته في تحديد ما يهرب من الحواس والعقل ، يمكن أن يطبق على (السيريالية) ، فهي كلمة تقدم لنا ، وبشكل عام ، واقعاً لا يمكن إدراكه عن طريق الاساليب التقليدية في المعرفة ، وقد تحدث (بروتون) عن شيء مماثل ... حين كتب :

ـ « كل ما أحبه وما أفكر فيه وأشعر به ، يقودني الى فلسفة معينة ، مقبلة ، تصبح فيها (السيريالية) متضمنة في الواقع نفسه ، ليست خارجة عنه أو داخلة فيه » .

ولكن عن طريق المقارنة بين المكانة الكبيرة التي يتمتع بها العقل والحس السليم والجمال ، والذي يؤكد عليه أكثر الكتاب والشعراء ، وهو ما يمكن أن نسميه بالجمال المدجن ، بما كان يدعو إليه (بروتون) و (السيرياليين) فاننا نراهم يعطون الاهمية الى تقصي أعماق الليل ، واللاشعور ، والحلم ، وهم يؤمنون بفن يعبر عن الرغبة في حالتها الخام ، أو الاضطراب الداخلي المنطلق ، أو كل الرغبات الواضحة التي تذهب أبعد من الواقع . وما يطلقون عليه اسم (التلقائية) ، يشبه تماماً ما كان (الفلاسفة الرومانتيكيون الالمان) ، يطلقون عليه (السير اثناء النوم) أو (السرنمة) ، او (الوعي السلبي) او (اللا إرادي) .

يقول ريتر :

« ان كل افعالنا هي نوع من السرنمة (السير أثناء النوم) إنها أجوبة على اسئلة ، ونحن الذين نسأل انفسنا ؟ ! » .

وفي (فرانسا) ، لجأ (هوغر) الى (الاحاديث اليومية) والى (الموجات) و (أحاديث تشبه بقع الحبر) ، وقد استخدم (رامبو) في كتاباته شكلاً من (الهلوسات البسيطة) ، وأعطى نفسه لها .

وإن السيرياليين قد أعطوا أهمية خاصة الى الاعمال التي ينتجها المرضى عقلياً وكتب (بروتون) دراسة عن (فن المجانين) ، ووجدنا في (نوفاليس) ما يمكن مقارنته بهذا :

ـ « هناك تقارب عظيم بين (الجنون) و (الإفتتان) إن المفتون هو فنان الجنون » .

وأخيرا ، ان السيرياليين يسألون شعراءهم وفنانينهم أن يتعلمواكيف يفتنون قراءهم ومشاهديهم، وربما تحدثوا عن السحر ، اذ يجب أن يكون بين العمل والمشاهد ما يشده ويصدمه ، موجة تعمل لتبدل المشاهد ، والجمال ـ كما يقول (بروتون) ـ اما أن يكون مزلزلا أو لا يكون .

السيرياليون الرواد

يمكننا ان نعتبر (بابلو بيكاسو) أحد أهم الفنانين القادرين على التأثير الفاتن للجمهور ، وان الصفحات العديدة التي كتبها (بروتون) عنه ، قد لاحظت ذلك ، في كتابه (السيريالية والتصوير الزيتي) .

و (بيكاسو) يعتبر أهم الفنانين الذين يمثلون التقاليد الغربية في الفن ، وان التأثيرات التي خضع لها لا تقتصر على الفنون القديمة ، والمحلية ، بل هي تمتد الى التقاليد الكلاسيكية ، اذ استطاع التقاط معانيه الاولية ، واستطاع (بيكاسو) أن يحقق ما طلبه

(هوغو) من الشاعر الكامل ، فهو ليس واقعيا ولا تجريديا ، وقد نجح في أن يذيب الملاحظة والحدس في دافع واحد ، وما تعلمه من (آنجر) و (سيزان) ، أكثر أهمية بالنسبة له مما أخذه عن الفن الافريقي ، و (اليونان) .

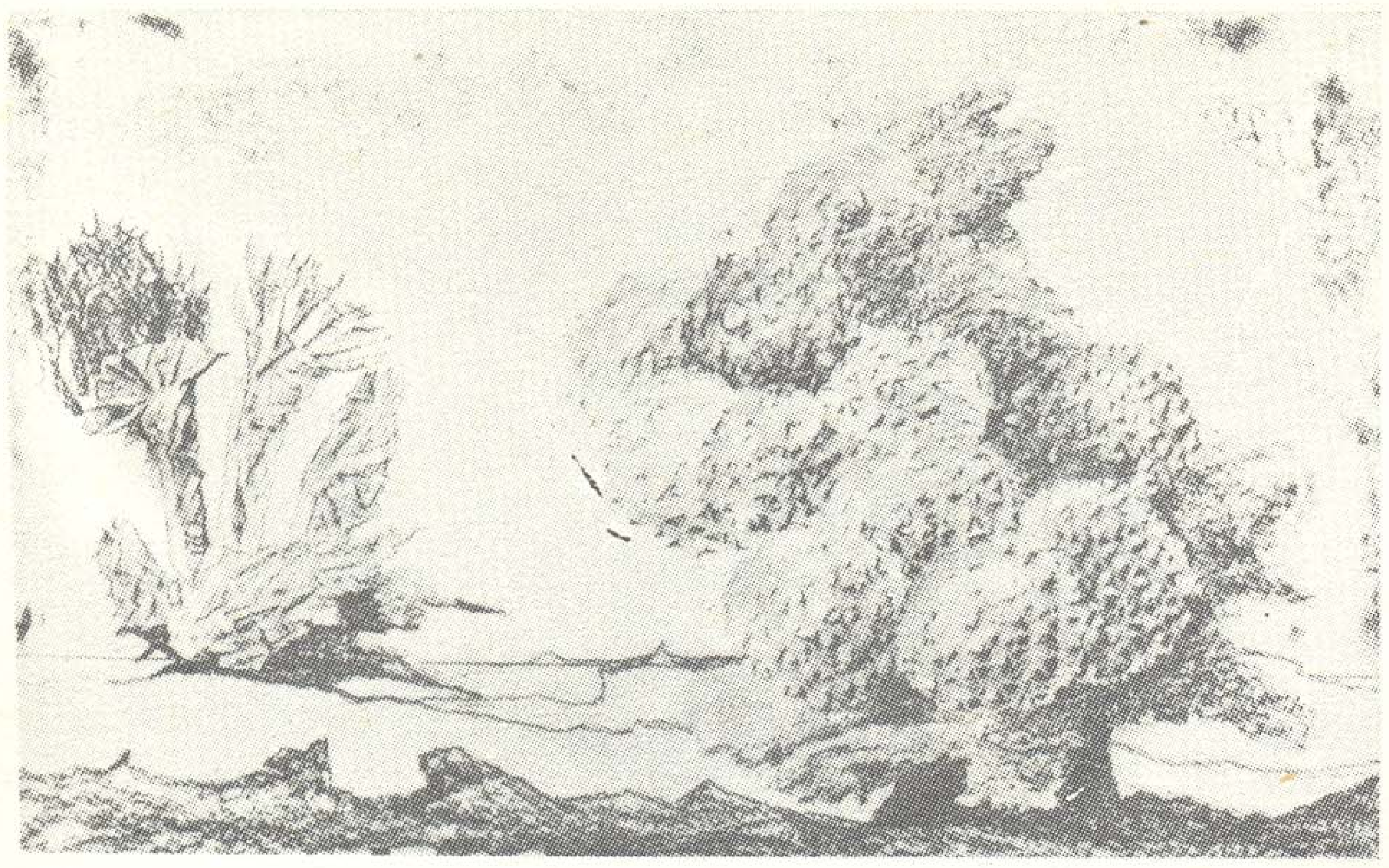
لهذا فقد حظي باعجاب السيرياليين ، ولم ينل مثل غيره الهجوم الذي عبر عنه (بروتون) حين تحدث عن المعلمين الكبار : (رمبرانت الشاحب) و (روبنز الحزين) و(دولاكروا ... الخالق البارع لرسوم توضيحية فارغة) في كتابه (الفن السحري) .

وبالنسبة للنصوص السيريالية التي كتبت عام (١٩٢٥) ، لم يظهر (بيكاسو) على أنه أحد (رواد السريالية) فقط ، بل الشخص الذي يتمتع بثقة لا تجارى ، ويمكن ملاحظة العبارات التي قيلت عنه من (أندريه بروتون) :

ـ « ان انجازاته المحببة هي رمز ثمين جدا بالنسبة لنا ، ذلك أننا لا نستطيع أن نفكر بغيرها ، ... ان لوحته (الرجل والكلارينيت) تبدو البرهان الواضح على ما نسعى لبلوغه ، المعرفة التي تتحدث معنا عن (قارة جديدة) ، حيث كل انسان في مكان معين يعيش في عالم أكثر جمالا واستمرارا من (أليس في بلاد العجائب) ... ان الشخص الذي لا يعرف ما قدمه (بيكاسو) من أعمال ... يمكن أن يخشى تراجعا من قبله ، ... أوه (يا بيكاسو) أنت استطعت أن توصل الروح الى الدرجة المثلى ، ليس بطريق التناقض بل عن طريق التملص ، لقد تمكنت من أن تعلق في كل لوحة من لوحاتك سلما من الحبال ، سلما صنع من أغطية سريرك ، وربما كنت أنت ، ونحن ... نبحث عن طريقة للنزول منها ، نصعد اليها حين نفيق من سباتنا » ـ السيريالية والتصوير الزيتي ـ .

وعلى الرغم من كل التحفظات والجدل ، يمكننا القول بأن كتاب (السيريالية والتصوير الزيتي) ، يبقى أحد أهم كتب النقد المعاصرة المعروفة اليوم ، وذلك لطاقته الكبيرة ، ولهجته ، والنتائج الملائمة التي يقدمها ، ولرقة أسلوبه ، وأبعد من ذلك ، لأنه يقدم لنا ما هو أبعد من (النقد الشكلي) المألوف ، انه يتعامل مع الانسان ، أبعد من اللوحة وأعلى منها ، وبدون أدنى شك انه الكتاب الأهم في هذا الموضوع .

ان هذا الكتاب ، مثله مثل (البيان السيريالي) ، يجمع بين الشعر والجدل ، ولقد أعلنت السيريالية ابتعادها عن (دوران) و (براك) ، ورفضت (كيريكو) ، الذي أهان شبابه ، ويمكن ان يعتبر احد اهم المصادر للسيرياليين . وخصوصا أعماله الأولى ، ويتجاوز (بيكاسو) .



ماكس أرنست ... لوحة عن الاشجار .

لقد كتب (دي كيريكو) ما بين عامي (١٩١١ ـ ١٩١٣) :

ـ « من أجل أن يصبح العمل الفني خالدا ، يجب عليه أن يذهب الى ما هو أبعد من الانسان ، ان الحس العام ، والعقل سيفشلان حتما ، وعن هذا الطريق سوف نصل الى الحلم ، والطفولة » .

ويقول أيضا :

ـ « ان العمل الفني العميق ، سوف يستغرق الفنان تماما ، حتى الاعماق القصوى لوجوده ، حيث لا يوجد صوت مطرقة ، ولا أغنية عصفور ، أو خشخشة ورقة شجر » .

ان اعمال (كيريكو) تتضمن الاقواس والاروقة والالغاز والمداخل الميتافيزيقية ، تمثل لنا الاحلام ، أكثر من التصوير المعروف ، بل هي تقدم لنا واقعا مدركا ، خارج الحواس التي يدركها شخص آخر ، وان هذا المسرح الذي يجسد لنا الاشباح يبدو لنا على أنه الجواب الافضل ... على السؤال السيريالي مما يقدمه (بيكاسو) في عالمه المتحرك ، الذي يدخل الى العالم ، ويبدله .

وبدون أي اهتمام بعالم التصوير التقليدي ، يعتمد كيريكو على تقديم (مكان) مهجور دوما ، وتمثال وأشياء ، وعن طريق ابعادهم عن النهايات المنطقية لهم يحافظ على وجودهم ، وهو الموضوع الأساسي للحركة السيريالية ، ولم يصف أحد هذه النتيجة أفضل من (إيف بونوفوا) :

ـ « حين يفكر السيريالي ، يجلب السرور لنفسه حين يعيد تنظيم الاشياء ، آلة خياطة ومظلة ، على طاولة التشريح وهذه الاشياء الثلاثة تبقى الوسائل الاساسية ، التي نعرفها عن طريق (طريقة إنشائها) ، التي تبدو (تجريدية) وهي في نفس الوقت (موصوفة) ، وهذا الانشاء ، بسبب الغاء المنظور العقلي الذي تسببه علاقات شاذة ، يبدو مبهما ، ولا يمكن رده الى معناه الاصلي ، أو اي معنى آخر ، والاشياء التي دمجت

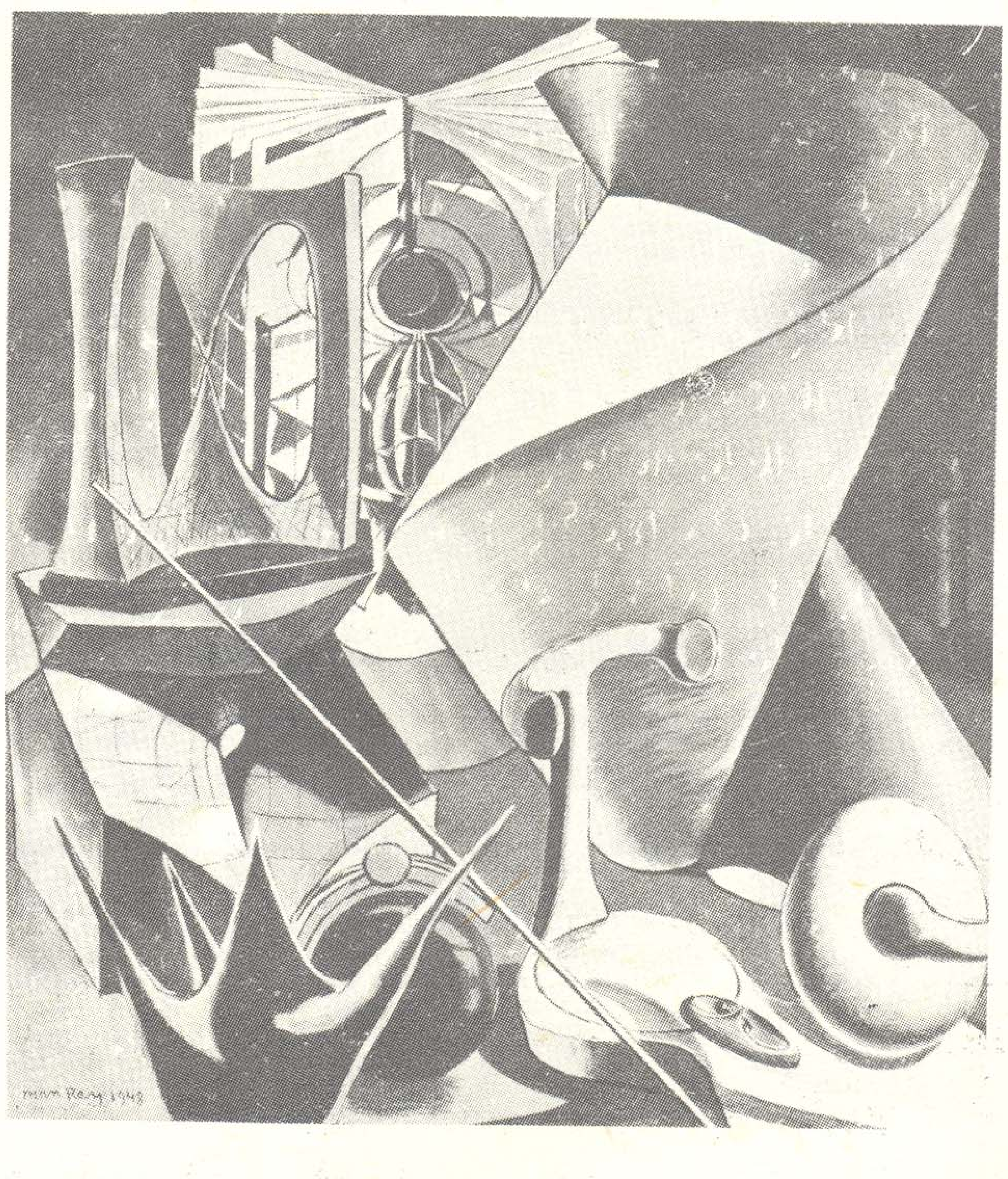
ونظمت ... تصبح غريبة ، تحملنا الى نوع الدهشة الغريبة ، نتيجة لوجودها اللاهادف .

ان الشيء الذي يبدو استخدامه متحولا ، وغير مرئي او بكلمة واحدة (يبدو غائبا) يرى نفسه وقد منح نفسه (وجودا) ، وانا اعني بهذه الكلمة الدليل المحض على حقيقة الوجود نفسه ، انه غريب على اي سبب ، سواء كان شكليا أو ماديا ، وهذا ما يمكن اعتباره (مطلقا) على الرغم من كل ضرورة ، وكل اختلاف طبيعي ، يبدو على أنه وهم خادع » .

لقد قرر (دي كيريكو) ، الفنان الذي استخدم الحلم كثيرا ، ان يرسم مثل (رينوار) ، وبالضرورة فقد الرقة الى درجة انه لم يعد يرى في اعماله الاولى الشابة الا وجوه أشخاص من نوع ما ، ولهذا فان ثورة (السيرياليين) عليه ، وشتمه ، هي نتيجة لحب خائب .

بيكابيا

ومع (فرانسيس بيكابيا) نرى دوما هذا المزيج من السخرية والازدراء ، والاوهام والنقد الساخر ، التي يفضلها السيرياليون الشباب ، وهو ما كانوا يفضلونه في (جاك فاشيه) ، لقد كان (بيكابيا) يملك قدرة لا محدودة على الرفض ، بطريقة حيوية وبمكر ودهاء ، وبحرارة وحلاوة ، انه يمثل زناد البندقية



مان راي ... الليلة الثانية عشرة

الذي ينتظر الاطلاق من أجل اكتشاف جديد ، هذه هي الميزات التي تمثل تجربة (بيكابيا) ذلك المتأنق الذي قدم (روبير ليبل) هذا الوصف له :

ـ « هذا الاسلوب الكوميدي الساخر الذي يملك (بيكابيا) اسراره ، قد جعله يلجأ الى اي اسلوب ، حتى الى الاساليب الرديئة ، وتوصل الى ان كل شيء يبدو ممكنا ، وان كل شيء يستحق التجربة ، وقد سار بهذا الاسلوب الى اقصاه ، حتى تمكن من أن يصل الى ما لا يرى ، والى ما هو تافه ، وهذا سوف يقودنا ـ من وجهة نظر معينة ـ الى انه لا فرق اساسي بين لوحة عادية في مكان عام في اسبانيا ، وبين احدى اللوحات الخالدة في العالم ، تارة يكتب اشعارا تماثل أعمال اهم الشعراء المتطرفين اليساريين ، واخرى يكتب كلمات لا تخرج عن كونها مجرد تورية تافهة ، لكنه وجد نفسه في السبعين من عمره ، يقف في طليعة عصره ، دائما غير قانع ، وقادرا على العطاء ، ليقدم ما هو عجيب ، ومضحك على اقرانه الذين كانوا يبحثون عن نظرية يرتبطون بها » .

ان الرغبة التي سيطرت على (بيكابيا) تلخصها كلمة (تجديد) التي رافقت حياته كلها ، وقد انتقلت هذه المحاولة الى السيرياليين كلهم ، حين اسس زملاؤه الشباب مجلة (ادب) ، وفي عام (١٩٢٥) حيا (بروتون) هذا الفنان ، وقال عنه :

ـ « على الرغم من عدم فهمه للسيريالية ، فان السيريالية تمر عبر تجاربه المختلفة .

انه أحد كبار الفنانين الاوائل الذين لعبوا عن طريق الصدفة دورا كبيرا في التفرقة بين (اللوحة) المنفذة ، وبين عملية تنفيذها ، وان آلاته الخيالية التي انشأها من العجلات المسننة ، والتي تحركها الأزرار ، كما أن تشكيلاته من عيدان الكبريت ، والخيطان وعيدان تنظيف الأسنان والتي تشكل جميعها وجه امرأة ، أو إناء زهور ، تقدم لنا ومضة نادرة ضمن تطور عميق ، لم يتجرأ احد غيره على طرقه قبله » .

مارسيل دوشامب

وبعد سنة واحدة من طبع البيان السيريالي ، وذلك عام(١٩٢٩) انضم الى السيريالية الفنان(مارسيل دوشامب) ، الذي كان في الأربعين من عمره ، والذي قام بتركيب عمل ضخم ، بعد أن ترك التصوير الزيتي ، ولم يتم عمله الفني (الكأس الضخم) ، واسم هذا العمل الكبير هو « العروس تتعرى أمام العزاب » والذي أمضى فيه ثمانية أعوام من العمل المتواصل ما بين ١٩١١ ـ ١٩١٨ ، وكان قريبا من التكعيبية والمستقبلية ،

وكان قادرا على التعامل الجريء لابعد مما هو ممكن . وبجرأة هادئة ، وبوضوح فكر لا يفشل .

وان تحليل عمل (مارسيل دوشامب) من قبل (روبير لابل) في مقال له عنه نشره في باريس عام (١٩٥٩) يعطينا فكرة عنه ، وهو مقال ذكي جدا ، وكامل لا يجارى ، لقد عمد (دوشامب) الى التخلي عن التصوير الزيتي في مرحلة لم يكن يشك أحد فيها في تفوقه ، وبرزت فيها قدراته كمصور على أنها لا تجارى ، وقد أعطى لشخصية المصور الزيتي ، ميزات أسطورية .

يقول (لابل) :

ـ ((لقد ابتكر طريقة يبدو فيها غائبا ، بحيث لا يشك حتى (رامبو) في أهميتها ، والى أسلوبه الحاد في التأكيد ، ويمكن أن نضيف الى ذلك كلمة (التراجع الايجابي) و (الانكار الانشائي) ، وهكذا نرى أعماله ممتلئة بالوعود ، رغم انها تبدو للوهلة الاولى عبارة عن توافه ، نحن نرى في عمله الفني ، العطاء الواعد وعكسه ، العمل الذي يسعى الى تحطيم العلاقة مع الآخرين ، وما يراه من عدم امكان تحقيق ذلك التضامن العميق معهم ، وفي الاخفاء التام لما يحسه من خوف أمام ما هو آت)) .

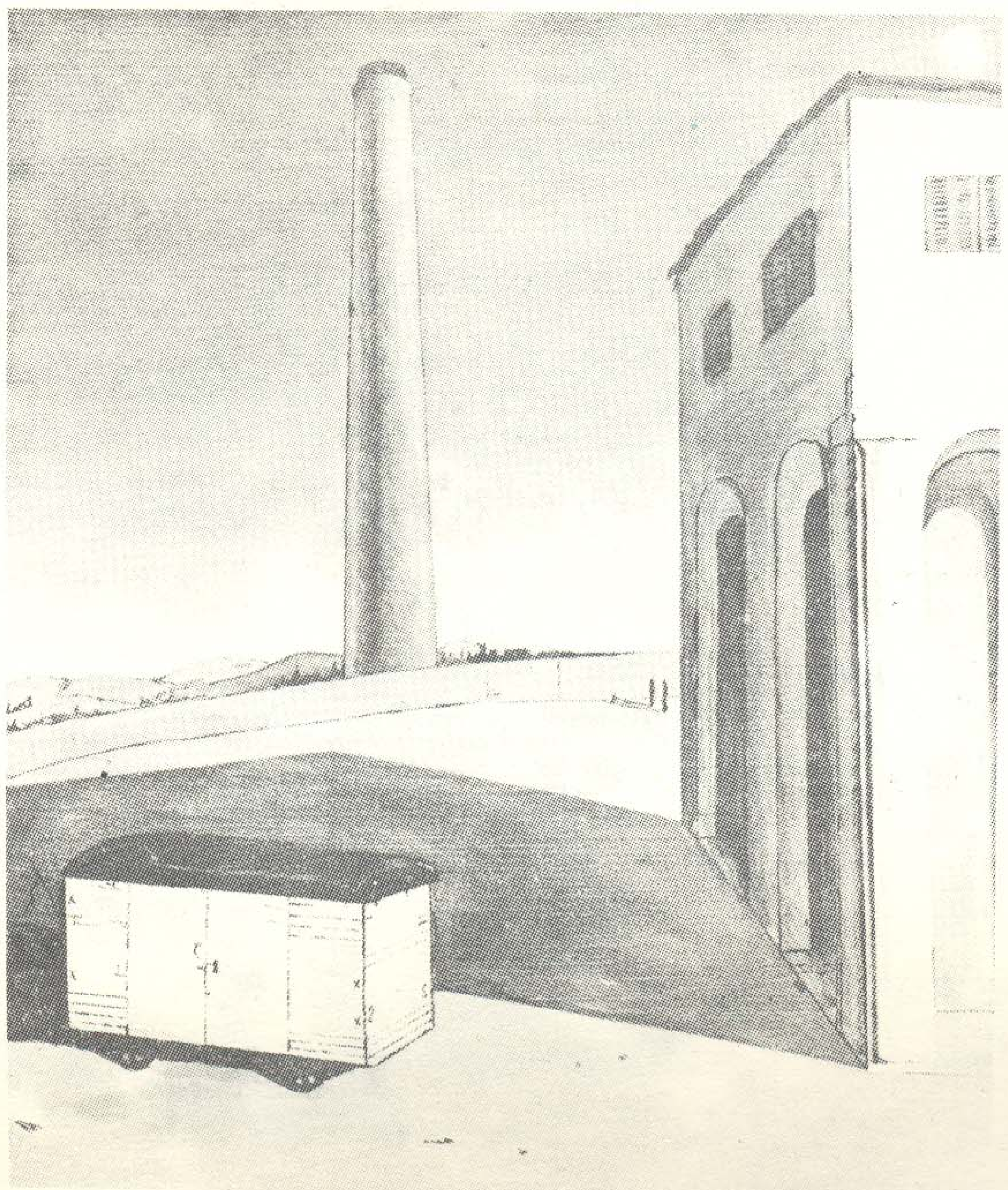
ولقد مجد (اندريه بروتون) ـ الذي التقى بمارسيل دوشامب ، عام (١٩٢٢) ـ هذا الفنان مستخدما عبارات مفخمة جدا ، وكرر هذا التمجيد . حين تحدث عن (الكأس الكبيرة) في مقال آخر . Phare de la Mariée (منارة الزوجة) :

ـ ((ان من الصعوبة بمكان ألا ترى في هذا العمل ، الرمز لصيد خيالي في أرض عذراء ، على حدود الاثارة الجنسية ، وعن طريق بحث فلسفي ، وبروح المباراة الرياضية ، وبآخر تصورات العلم ، والشاعرية ، والسخرية)) .

وفي الحقيقة ان (دوشامب) كان دوما يتمتع بموقع هام في قلب الحركة السيريالية ، موقع ازداد أهمية ومكانة ، لأنه لم يكن يسعى وراءه ، أو يلتمسه .

ان عمله الفني ، حتى ((العروس تتعرى أمام العزاب)) ، يجمع بين دوافع عاطفية ترجع لطفولته ، وبين الصدفة التي اختيرت بدقة ... وسجلت ، وبين القواعد العلمية التي استخدمت بعد أن أبعدها عن أصلها وأعطيت معنى لا منطقيا ، وأخيرا قدرته على النظر الى نفسه بدون أي تسامح معها ، بل بأسلوب ساخر .

وان سبب هذا العلاقة المعقدة هي عمله الفني (الزوجة) الذي يعتبر من أكثر الاعمال لغزا في الفن الحديث ، والذي قدره السيرياليون كما يستحق .



جيورجيو دي كيريكو ... مأساة البعد .

مان راي

ان (مان راي) يقع في منتصف الطريق بين (بيكابيا) و (مارسيل دوشامب) ، (مان راي) هو اول أمريكي من (الدادا) وأحد السيرياليين ، وبالاضافة الى أنه أعاد تنظيم التصوير الضوئي ، حتى أنه قدم لنا امكانات لا تنكر في هذا الفن ، ذلك لأنه استخدمه بصيغة شعرية ، كان مصورا زيتيا رائدا ما بين عامي (١٩١٣) و (١٩١٧) في (نيويورك) و (ريدج واي) ، ومكتشفا لا يتعب من الاكتشاف .

انه استطاع أن ينجح في وضع شيء بلا محيط خارجي يحيط به ، انه فن ((اللاشيء)) الذي احبه الفيلسوف (فلاديمير يانفلافيتش) ، فن قد ابتكر من تقابل الصدف ، حقائب السفر ، ومجموعة من الورق المقوى تهوي في لولبية لامتناهية ، أرغفة خبز طليت بالمينا ، ومقاطع من أشعار لشكسبير ، انه يمثل السلف للسيرياليين ، وأي سلف مهذب ، ورقيق هو ، يملك أشكالا من التعبيرات أصبحت شائعة اليوم ، ان (الثورة السيريالية) و (أدب) تدين له بالكثير من الرسوم الجميلة .

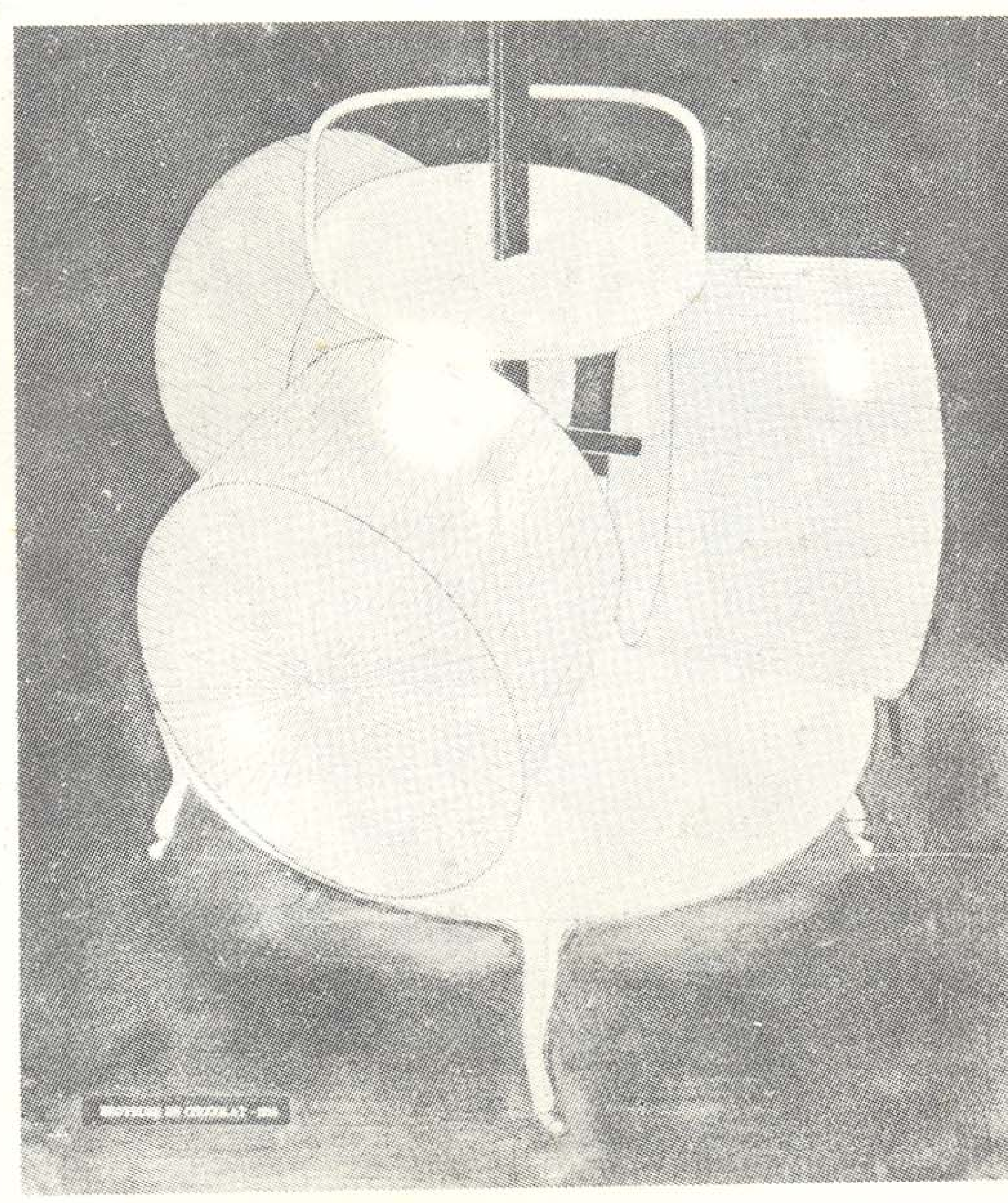
أبعد من التصوير

ان بين الشخصيتين الاساسيتين في الحركة السيريالية ، (دي كيريكو) الذي اعتمد على (السرنمة) وحقق الحلم والعقلية الطفولية ، وبين (دوشامب) الذي حاول تحويل كل تصرف مهما كان الى (فن) . ظهرت أسماء عدة فنانين قرروا ألا يهتمو بكل ما قدمه الفنانون من قواعد فنية للعبة السيريالية .

وان هؤلاء الفنانين ينتمون الى خلفيات متباينة ، والى مناطق مختلفة ، (ماكس أرنست) من (زيلندا) و (جان أرب) من (الالزاس) و (اندريه ماسون) من (بيكاردي) و (ايف تانجي) من (بريتاني) و (جوان ميرو) و (سلفادور دالي) من (كاتالونيا) و (رينيه ماجريت) من (ولونيا) ، ولقد اجتمعوا جميعا ، لامن اجل ممارسة (شكل من الفن) ، بل كان هدفهم الى (اسلوب في الحياة) .

وحين اجتمع الشعراء ، كان الجميع يهتفون للحاضر ، ألم يكونوا شعراء ، يسكرون من حرية الشباب ، التي لم تكن ضمن حدود معينة ، لقد كان (بروتون) يقول :

« أترك كل شيء ، ازرع اطفالك في زاوية من غابة ، ودع الضحية تذهب الى الظل ، وأبدأ رحلتك على الطريق » .



لوحة للفنان مارسيل دوشامب .

وكان (فيليب سوبول يتصرف تصرفات غريبة ، يدق أجراس الابواب ، ويسأل الحراس عما اذا كان (فيليب سوبول) يقطن في هذا المنزل .

وكان (بنيامين بيريه) يشتم الرهبان في الطرقات ، و (بول ايلوار) يترك فرانسا الى الشرق ، حيث لحق به (ماكس ارنست) ، ويستغرق (ديسنوس) في نشوة طويلة في بيت (بروتون) ، وكان (جورج لامبور) يمشي على اربع ، يعوي ، ويأكل طعام الكلاب ، وكان (اراغون) يصرخ :

ـ « لا .... لن اذهب الى البيت » !

و (جاك بريفيه) يرتدي ملابس قطاع الطرق ، ويوقف المارة في الطريق ، في الاحياء البرجوازية ، وكان (تانجي) يلتقط العناكب ويأكلها حية ، ليخيف جيرانه ، و (دالي) الذي كان (شارباه) قصيرين ، كان يقدم دروسه في (الصوربون) ، وقدمه اليمنى العارية قد وضعت في حوض فيه حليب ، وكانوا يدهشون النقاد بما يفعلونه . كانت الليالي ممتلئة بالحوريات ، وبالاعلانات الكبيرة التي تتحدث عن المصير ، وكان ذلك عصر المبالغة والنشاط ، وليس عصر العقل والجدية ، انه مرحلة من مراحل التمرد ، والجنس ، ومرحلة تزيين ساحات باريس بأعمال سيريالية .

في هذا الجو من السكر ، والحالة المفرطة قليلا او كثيرا ، كانت الاعمال الفنية تنفذ ، وبعض اعمال (آرب) و (ارنست) ، قد انتسبت للسيريالية ، قبل وجودها ، لقد كتب (جان آرب) قائلا :

ـ « لقد تم انشاء هذه الاعمال عن طريق الخطوط والمساحات والاشكال والتي كانت تبحث عما هو ابعد من الانسان ، اللامتناهي والخالد » .

وكان (ماكس ارنست) يبحث في ما يثير الفعاليات البصرية ، وقد اعتبرت هذه الطريقة شكلا من اشكال اعادة النظر في العالم المرئي ، الذي يملىء بالانفعالات الصامتة .

لقد قدم لنا تأريخا لتقدم العقل الذي يستوحي تطور عمله الفني ، وان هذا النص الذي قدمه لنا هو نص جيد جدا ، لفهم السيريالية ، وهو بعنوان «ماوراء التصوير » ، وقد طبع عام (١٩٣٦) .

ان جمال التلقائية في رسوم (اندريه ماسون) ، التي ظهرت في كل عدد من اعداد (الثورة السيريالية) ، لاتجعل الانسان ينسى الاهداف الاساسية التي يسعى اليها هذا الفنان ، الذي كانت اهدافه قد شرحت من قبل (ميشيل لوري) على النحو التالي :

« ان يربط في عمل واحد بين العناصر الاربعة ، التي تشكل الاساس ، والتي هي تمثل اربعة عوالم ، (اذا كان الانسان يتفق مع نوفاليس) ان الاجساد تتكون من عناصر أربعة ، واذا تحدثنا عن فلسفة التصوير

الزيتي نستطيع القول بأن الفن لم يعد عبارة عن تجربة سحرية ، بل محاولة لتفسير العالم . [اندريه ماسون في مجموعة مختارة لاعماله نشرت من قبل اصدقائه طبعت عام ١٩٤٠] .

وفي عام (١٩٢٥) كان (جوان ميرو) الشخص الصامت والسحري ، موضوع دراسة هامة وجادة ، لقد كتب (جاك دوبان) :

ـ « لقد أصبح المعبر المباشر عن حركات الوجود، ولقد التقط النبع ، ومضى ابعد من اللوحة ، التي هي ملتقى لتحولات اكثر مما هي تعبير عن الاحلام » .

أما (أيف تانغي) ، فقد قدم لنا بعض المناظر التي هي نصف ـ بحرية ونصف ـ قمرية ، وقد اتبع مغمضا عينيه ، دافعا داخليا يهدف الى التعبير عما هو عميق في وجوده ، وضمن حدود التصوير الزيتي، اصبحت لوحاته تلتقي مع السيرياليين ، ولم يكن مصدره الا العالم الذاتي ، وبعض الصيغ التي ترجع الى طفولته . ولكن حين كان (تانغي) يحيى اعمال (دي كيريكو) جاء [رينيه ماغريت] ليقدم لنا طريقة أصيلة ، الاتجاه المثقف الذي تأثر بدوشامب ، ان هناك علاقة صحيحة بين (الاشياء الجاهزة) للفنان(دوشامب) وبين اعمال (ماجريت) ، التي تمثل ماهو داخلي عميق، وتقدم فعالية الاشياء .

أما (سالفادور دالي) ، الذي قدم التكوينات المرتبطة بفرويد ، التي رسمها حوالي عام (١٩٢٩) ، وفي نفس الوقت قدم لنا ما يشبه اعمال (اندريه ماسون) والتي سماها (الطبيعة السيريالية) ، لقد كتب (ماسون) :

« لقد حان الوقت لكي تختار بين نوعين من السيريالية ، وذلك مابين عامي (١٩٢٤ ـ ١٩٢٨) ، نختار بين السيريالية حيث ان الكتابة والرسم تلقائيات وبين السيريالية الاخرى التي نسميها (السيريالية الطبيعية) » .

ان (دالي) هو الاول الذي اعلن في كتاباته ، التي تتميز بالكتابة الساخرة ، التي تربط بين الشاعرية والسخرية، الطبيعة السيريالية اللاواعية، التي قدمت عبر عدة مواضيع ذات صفة حديثة، والاجساد الموجودة في الفضاء والمرسومة بقوة خارقة ، انه مسؤول عن تقديم فيلمين سيرياليين بالتعاون مع (بونويل) .

في المرحلة السابقة لاندلاع الحب العالمية الثانية ، (١٩٢٩ ـ ١٩٣٩) ، قدم كل من ، [رينيه شار] و (البرتو جياكوميتي) ، والاول كان شاعرا اما الاخر فقد قدم عدة تكوينات فراغية ، تتضمن اشكالا ممتلئة بالاغتراب والوحدة .

واستطيع أن اقدم هنا بعض ملاحظات عن اعمال (فيكتور براونر) الساحرة والغريبة ، والتعويذات ، واعادة رسم بعض الاشكال التي ترجع الى قوة سحرية وقد اخذ كلمات (مالارميه) مأخذ الجد :

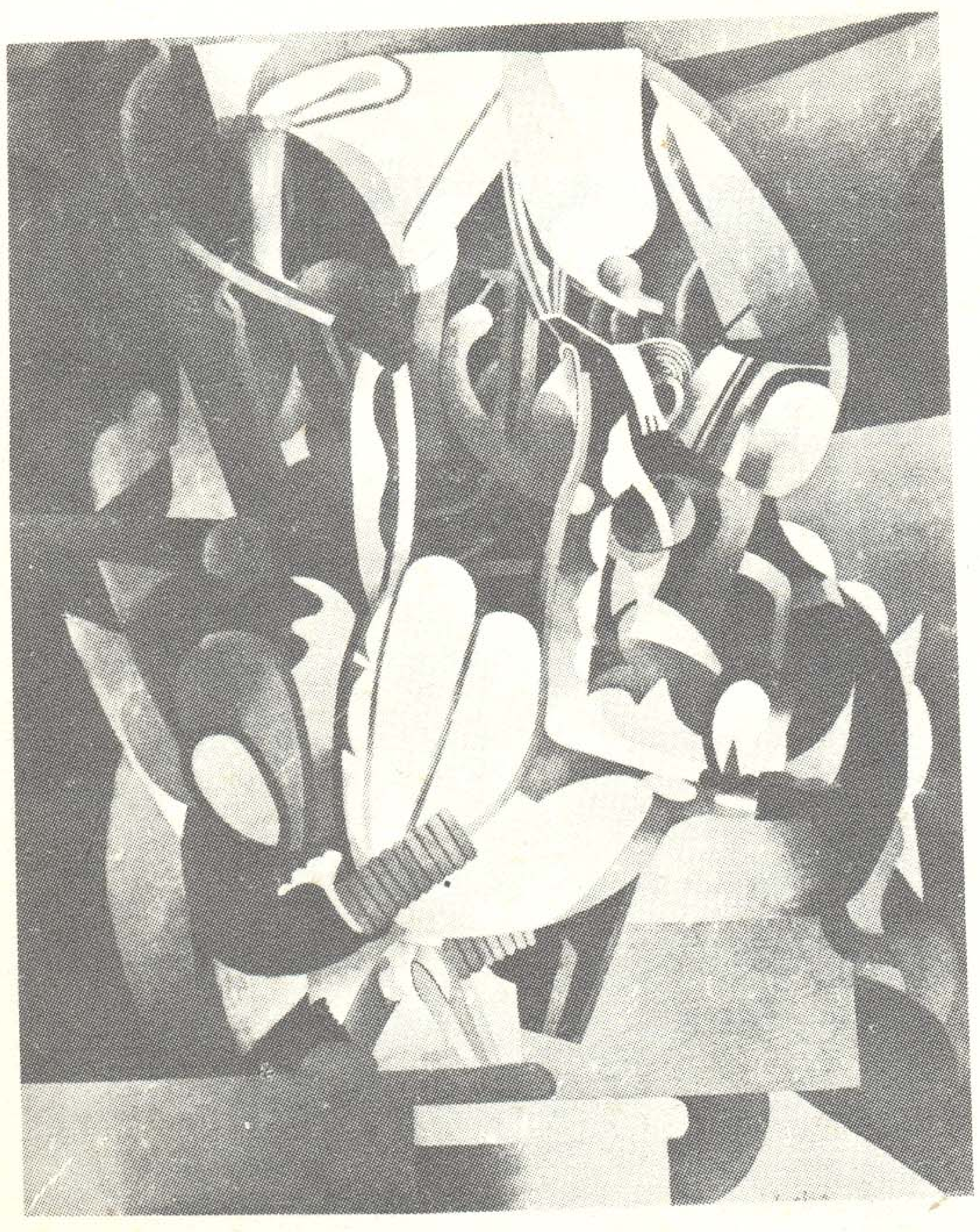
« انني اقول انه يوجد بين الاساليب القديمة و بين السحر ، الذي كان الشعر يسعى الى التعبير عنه، التكافؤ السري » .

اما (جاك هارولد) ، فهو من جانبه ، قد جعل الواقع موضوعه ، وقسمه الى قسمين ، احداهما كريستالي والاخر ناري ، واضاف اليه فعالية ذاتية، تجيب على تساؤل (فرانسيس بونغ) التي نلخصها كما يلي :

ـ « ان جذور مايدهشنا . . . هو كامن في قلوبنا»

واخيرا هناك (ماتا) واسمه (روبرتو سيباستيان ماتا ايشارين) ، انه الاصغر بين الفنانين ، حيث تبدو لنا ان سيرياليته ليس لها نظير ، مابين عامي (١٩٤١ـ ١٩٤٢) انتقل من تجربة رصينة ، الى الجانب الاخر وقدم اعمالا ضخمة ، رسمها خلال تلك الفترة ،ويمكن ان نطبق عليه ماقاله (فيكتور هوغو) :

ـ « ان الضوء يغمر كل شيء ، والظل يأتي فجاة، كقناع اصبح وجها ، الذهب في كل مكان ، واللون القرمزي ، أكوام من الياقوت ، نيران متعددة ، يمكننا **ان نقول بأن الفجر قد اشعل النار في عالم الظلمة » .**



لوحة للفنان فرنسيس بيكابيا .

٣

ماكس أرنست والعالم المعاصر

« ان العالم المعاصر هو ... عالم الوحوش والافاعي ... »

(ارنست)

يعتبر (ماكس أرنست) اكثر السيرياليين اهمية وتأثيرا ، وان مخيلته الرائعة قد قادته الى ابتكار عدة تقنيات وصور ضمن انواع مختلفة من التجارب الفنية المتباينة .

في عام (١٩٢٥) بدأ (أرنست) تجاربه معتمدا على (خياله) ويقدم لنا مساحات غير منتظمة ، وهذا التأثير الذي يرجع الى طفولته ، قد نفذ عن طريق مواد مختلفة مثل : [الخشب والحبوب ، وأوراق الاشجار] ليعطي مختلف اشكال الملامس السطحية ذات التأثيرات المتنوعة ، وليوحي لنا بأجواء (الغابات) و (الطيور) ، ومختلف العناصر التي استقاها من عالم طفولته حيث كان يعيش ، وابتكر من عملية الجمع والدمج تلك .. « صيغة فنية » خاصة .

ان أعماله الاولى ، ترجع الى مرحلة (الدادا) ، وكثيرا منها نفذ بالتعاون مع (جان آرب) .. وقد قدم تجارب لا تحصى استخدم منها الملصقات المتنوعة التي اصبحت تمثل اسلوبه الفريب .

درس (ماكس ارنست) الفلسفة ، والتحليل النفسي ، وتاريخ الفن ، تحت اشراف الفيلسوف الشهير (وليم وورنفر) في جامعة (بون) ، وبدأ يرسم بعد لقائه الشهير مع (أوغست ماك) عام (١٩١١) ، واصبح صديقا لآرب عام (١٩١٤) ، وقد كتب ارنست فيما بعد ما يلي

- « مات (أرنست) في الاول من آب عام (١٩١٤) ، وعاش في ايلول عام (١٩١٨) ، كانسان يرغب في أن يصبح ساحرا حتى يستطيع أن يجد (اسطورة عصره) » .

انه يتمتع بذكاء نادر المثال ، وقاده هذا الذكاء النادر الى اكتشاف أساليب ، وتطويرها ، بالاستناد الى مخيلته الخارقة ، التي تملك المضمون الذاتي ، والرؤية الخاصة .

وان ذكريات طفولته ، قد لعبت الدور الاساسي في موضوعاته التي كان يختارها ، وخصوصا ما رسمه عن (الغابات) ، التي نراها مليئة بالمتعة والرعب في نفس الوقت .

لقد أخذه والده ، وكان طفلا صفيرا الى الغابات ، وكان أبوه رساما هاويا ، يهوى رسم الطبيعة ، وان الطيور التي تظهر في كثير من لوحاته ، تمثل الصور المستعادة من هذه الرحلة ، وتعكس موت (عصفور) كان يحبه ، في الفترة التي ولدت شقيقته فيها .

وكان كاتبا موهوبا ، ومصورا ، ونحاتا ، وفنان تكوينات وانشاءات بالمواد المختلفة ، وقد كتب عن حياته :

ـ « في اليوم الثاني من شهر نيسان عام (١٨٩١) وفي الساعة التاسعة وخمس واربعين دقيقة ، التقى (ماكس أرنست) لاول مرة بالعالم المرئي ، حين ظهر من (بيضة) ، وضعتها والدته في عش نسر وفي هذا العش نما الطفل وترعرع حتى بلغ السابعة من عمره ».

وفي هذه المذكرات يتحدث (ارنست) عن ١٠ آب (١٩٢٥) حين قرأ (ليوناردو دافنشي) ، في كتابه (بحث في التصوير الزيتي) ويأخذ هذا المقطع منه :

ـ « ان (بوتيشيلي) لا يحب رسم المناظر ، وكان يرى في هذا النوع من الفن ، عبارة عن بحث غريب لا معنى له ، ويمكن للفنان ان يصل الى رسم منظر ، اذا القى الالوان على جدار بشكل عشوائي ، فيحصل على منظر جميل » .

وهذه العبارة ، جعلت (بوتيشيلي) يلقى النقد الساخر من (ليوناردو) :

ـ « ان بوتيشيلي رسام مناظر فاشل » ؟!

لكن (ليوناردو) يضيف الى ذلك قوله ، بأن الفنان المتميز قادر على ان يحول (المنظر) الى فن اذا كان قادرا على الرسم السليم ، واذا تمكن من أن يخلق من كل العناصر التي يستخدمها في لوحته عملا فنيا ، حتى ولو كانت عبارة عن الوان قد القيت على جدار .

وقد فكر (أرنست) في ذلك الكلام طويلا ، حين ذهب الى شاطىء البحر ، وأقام في فندق ، وكانت الليلة ممطرة ، وقد ايقظت هذه الليلة كل ذكريات الماضي التي ارتبطت بطفولته ، وكل الاشياء التي كان يتعلق بها .. من صخور ومناظر وخضار .

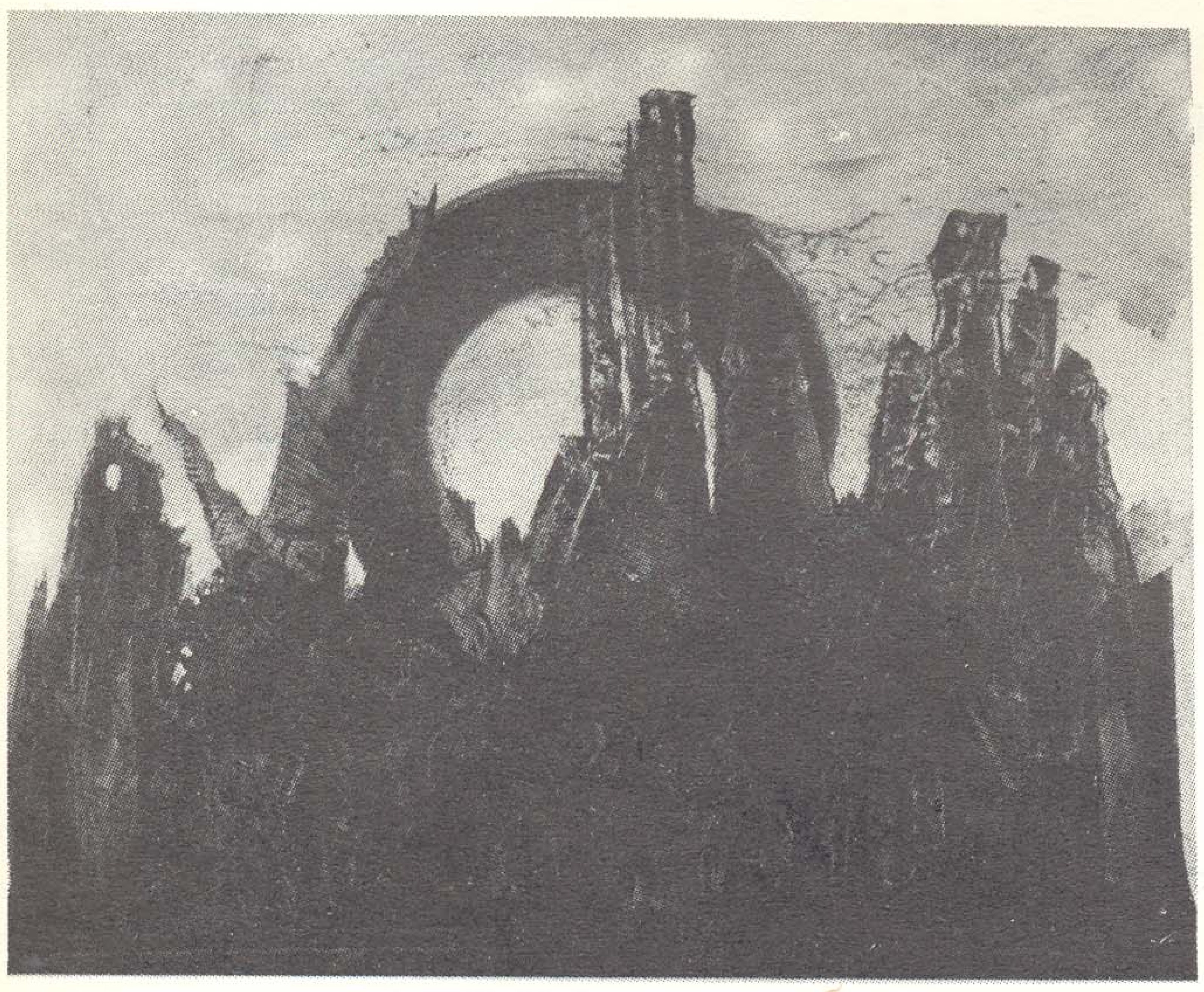
واخذ قطعة من الورق وبدأ يرسم ، بعض هذه المشاهد ، ووجد نفسه قد غرق في صور شتى تتزاحم في مخيلته ، صور متناقضة ، وفي هذه الاعمال السريعة التي رسمها بشكل عشوائي ، بدأ يجرب طريقة (ليوناردو) في تنظيم هذه التداعيات التلقائية ، ويكتشف فيها (الوجوه) و (الزلزال) و (الوحش الخرافي) و (ازهار من الغابات) و (النباتات) و (احتفالات الموت) و (حركة الضوء) .

وقد قادته هذه التجارب الى الانضمام الى الفنان (فرانسيس بيكابيا) ، والى الشاعر السيريالي (بريتون) ، والى بقية السيرياليين ، وكان هؤلاء يقومون بأعمال جماعية من كتابة الشعر ، يكتب كل واحد منهم بيتا شعريا في دوره ، ويمرر الورقة لزميله ، دون أن يقرأ اي شاعر منهم ما كتبه غيره .

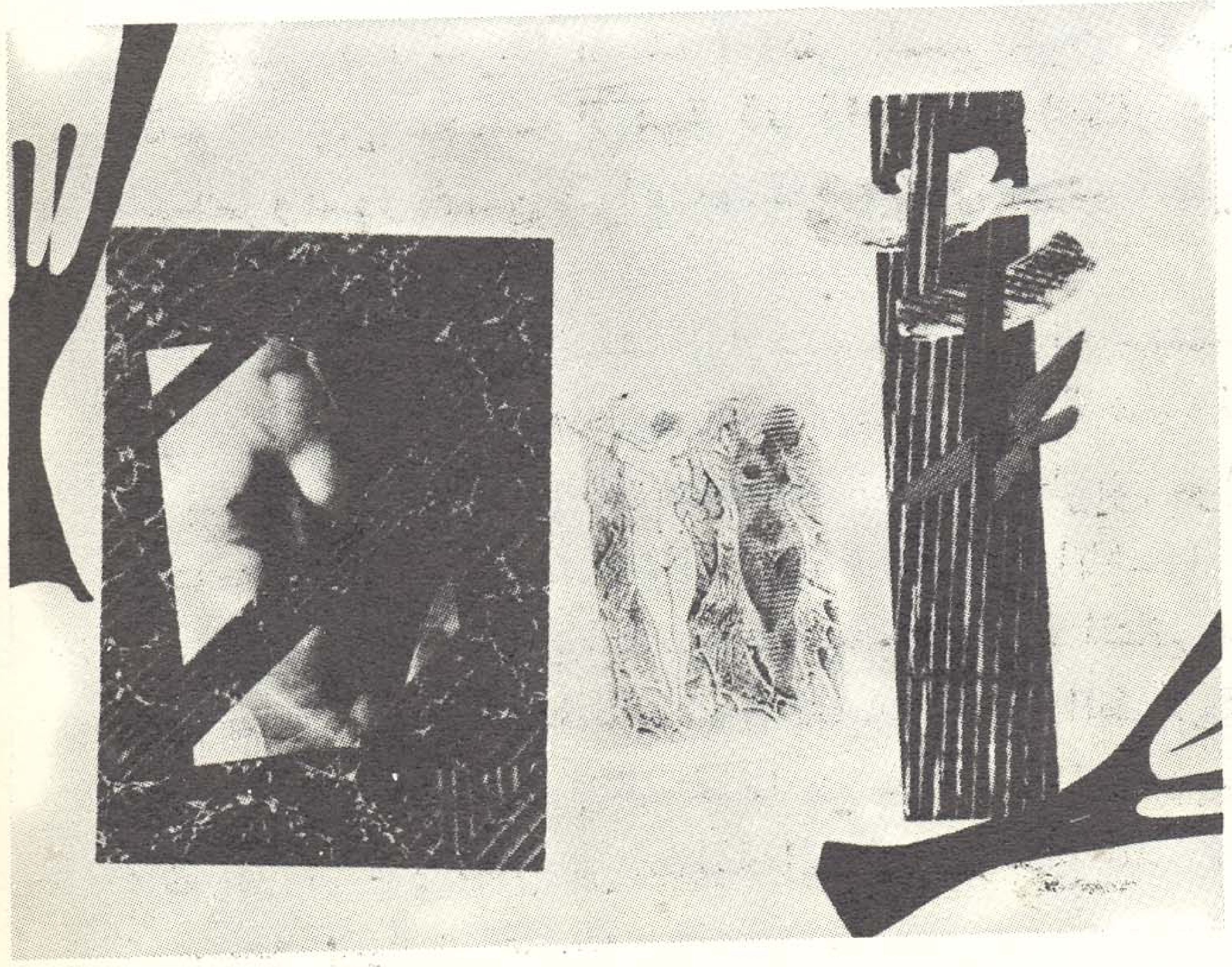
ولقد اقتبس (ارنست) هذا الاسلوب ، واستخدمه في الرسم ، وهكذا جرب قابليته للانتقال بين الشعر والفن التشكيلي .



لوحة .. (امرأة .. عجوز وزهرة) ماكس أرنست .



الغابة ... ماكس أرنست



استخدام الملصقات في اللوحة ... ماكس أرنست .

لقد خدم (أرنست) ما بين عامي (١٩١٤) و (١٩١٨) في الجيش الالماني ، وكانت تلك الفترة عصيبة عليه ، أضاع فيها كل ما رسمه .

وفي عام (١٩٢٤) رسم (أرنست) لوحة شهيرة سماها (امرأة ، رجل عجوز ، وزهرة) ، وفي هذه اللوحة يظهر الشاطىء الصخري ، والرجل العجوز في الجانب الايسر ، وشكل انسان قد أدار ظهره لنا ، وحرك يديه بطريقة انسيابية ، وقد رسم اليدين بالخطوط فقط ، ويجمع الشخص بين (التشريح) و (الاجزاء الميكانيكية) وهو يذكرنا بأشخاص (دي كيريكو) ، او (نماذجه الخشبية) .

أما الشخص الذي نراه على اليسار فقد ضغط برأسه على الجدار ، وبرزت يداه من خلال درع يرتديه ، وهو يحمل امرأة عارية ، وقد ظهرت من سرواله قطعة من خشب بدل القدم .

ان الشخص المرسوم ، الذي أدار ظهره لنا ، قد برزت في ظهره بعض رسوم النباتات والمناظر ، وقد ارتدى (قبعة) غريبة من المعدن ، لها مروحة تشكل الرأس والرقبة .

ربما كان الشخص الايسر والشكل الانساني يقدمان لنا (العالم الداخلي) و (الخارجي) ، وربما ، يقدمان لنا حلما مزعجا ، لكن من الواضح ان من الصعوبة بمكان تفسير كل مايبدو في اعمال (ارنست) من أشياء وتحولات غريبة .

لكن (ارنست) كان يسجل في هذه المرحلة ، كل ما كان يتراءى له عبر لاوعيه ، ويقدمه وهذه اللوحة تمثل ذلك تما ما .

لقد أطلق على هذه المرحلة عبارة : [رحلة اكتشاف في أعماق اللاشعور ، وما يراه الانسان ويجربه من علاقات بين العالم الداخلي والخارجي] .

حيث ان هذه الاشكال لا يمكن ان تسجل بدقة ، معناها الرمزي وما تدل عليه ، فهي تسعى الى تقديم شيء شبيه بالحلم .

ان ما يهم (ارنست) في عمله هو (الصور) التي يقدمها ، وليس القيم التصويرية ، والمعالجة ، انه يريد ان يقدم لنا صورا مركبة من مجموعة عناصر ، وقد نفذت بأسلوب يمكن قراءته .

وهو مثل (دي كيريكو) و (دالي) و (تانغي) و (ماجريت) ، يطرح علينا تساؤلا جادا .. وحادا

ـ ما هو الواقع ؟!

وهذا الاسلوب يقترب من تجربة (دي كيريكو) من تعريف الشاعر (لاتريومون) للسيريالية ، ولكنه لايبتعد عن التجارب الالمانية الرومانتيكية ، التي جسدها (نوفاليس) في القرن الثامن عشر .

وفي عام (١٩٢٤) سافر (ماكس أرنست) الى (الشرق الاقصى) ، لمدة ثلاثة أشهر ، مع (بول ايلوار) و (غالا ايلوار) ، وقد تعلق (ارنست) بشقيقه (ايلوار) وظل فترة لا يرسم حتى قدوم صيف عام (١٩٢٥) ، فرسم عدة تجارب هامة .

لقد عاد (ماكس ارنست) الى طفولته ، الى زيارته للغابة ليرسمها ، وان هذا المشهد الذي يقدمه لنا يعكس لنا ، المتعة والخوف ، وشعورا تحدث عنه الرومانتيكيون كثيرا حين قالوا :

ـ ((الشعور بالطبيعة)) .

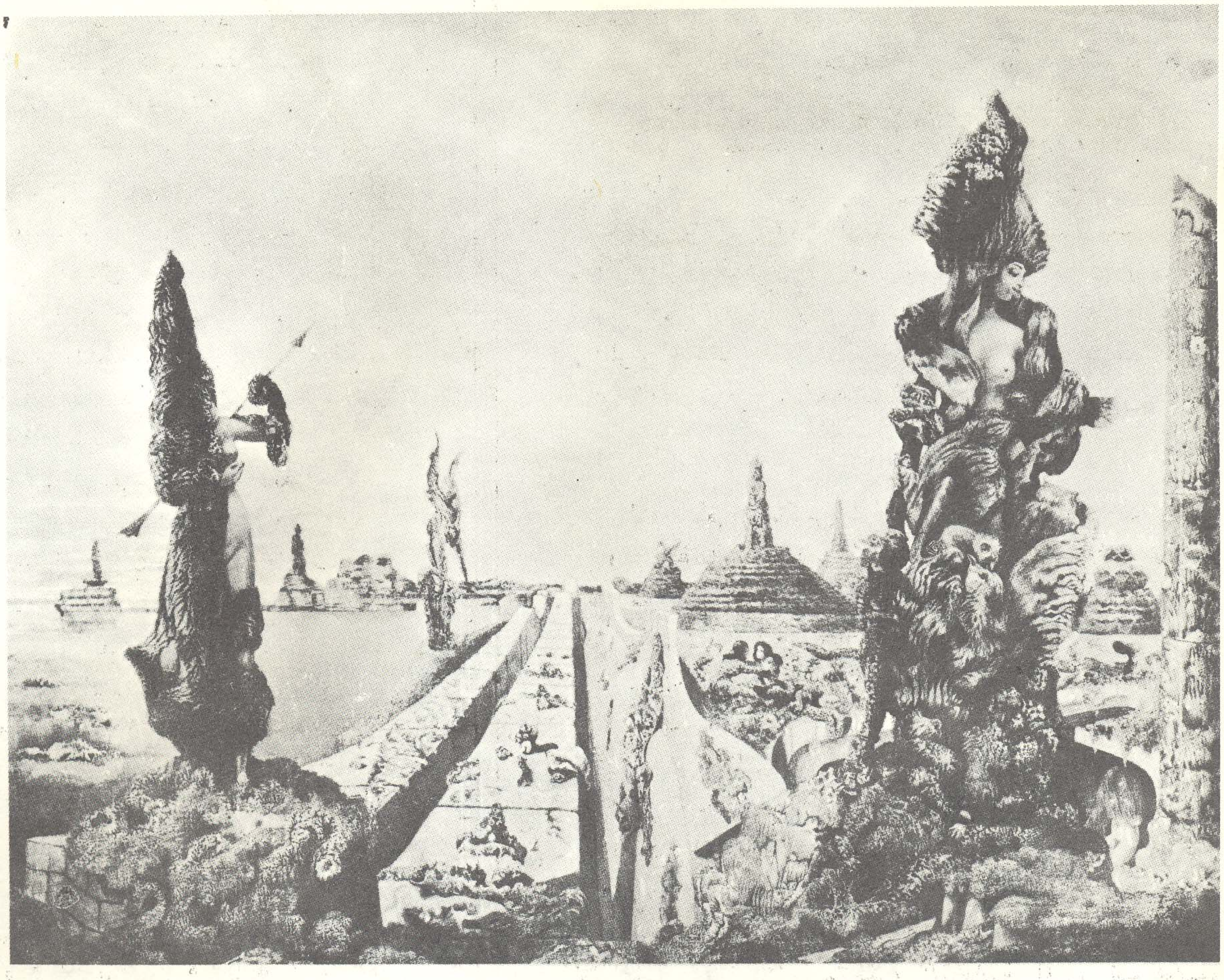
وهذا الشعور يمكن ان نلخصه بقولنا ، انه في القدرة على التنفس للهواء النقي بحرية ، وفي نفس الوقت الاحساس بأن الانسان محاصر ضمن الغابة بالاشجار الضخمة ، تحيط به من كل جانب ، داخله وخارجه [الانسان حر ومستعبد في نفس الوقت] .

ان لوحات الغابات تمثل تطور تقنية (ارنست) ، في عمله على ان يستخدم التلقائية التي تستدعيها مخيلته ، وتنظيم هذه التلقائية باضافات معينة ، ولهذا فهو يستخدم اسلوبين متباينين من أساليب السيرياليين التلقائية .. والطبيعية .

لكن من الواضح ان هذه التلقائية تعتمد على مخزون داخلي عميق ، وتبقى الصدفة ... تلعب دورها الاساسي يضاف اليها بعض التعديلات ، التي تجعل العمل يبدو ... واقعيا طبيعيا .

وان (ارنست) يحاول ان يقيم جسرا بين التلقائية وبين التحكم بالصدفة ، حتى يقدم لنا مناظر غاباته واجواء عوالمه .

وان تجارب (ماكس ارنست) هذه تذكرنا برسام الماني رومانتيكي شهير اسمه (دافيد فيديريك) ، وكان (أرنست)معجبا به كثيرا ، انه رسام مناظر شهير ، يقدم المنظر التقليدي ، ولكننا نلمح في ثنايا الاشكال التي يقدمها ماهو (ذاتي) ، تجربة رؤية خاصة للطبيعة ، وعلاقة صميمية بها ، وان (ارنست) يقدم لنا هذا الاحساس الفريب ، المنظر المألوف للطبيعة ، ولكن عبر التفاصيل نرى مايختفي من مشاهد ، أشكال مختلفة ، وعصافير ومراوح وعيون ،



المرآة المسروقة ... لماكس آرنست التي تقدم لنا وجه الحضارة المعاصرة الممتلئ بالأفاعي

ودوما تحتاج اللوحة الى امعان النظر فيها لاكتشاف الغوامض ، ودوما في الغابة السوداء التي يقدمها نرى القمر او الشمس على شكل كوكب مستدير ... عظيم التأثر .

ولقد كتب (ماكس ارنست) عام (١٩٣٤) دراسة نقدية وتحليلية عن (الغابة)، أسماها (اسرار الغابة) ، وقد توصل نتيجة لهذه الدراسة الى ان الغابات قد فقدت سحرها وغوامضها وكل ايحاءتها ، حين اصبحت متمدنة ومتحضرة .

لقد درس (ارنست) فرويد دراسة معمقة ، واساليب التحليل النفسي ، ولكنه حين قدم لنا لوحاته او صوره ، فهو لم يقدمها كما تبدو من (اللاشعور)، انه كان يدرك مايفعل ولهذا كان يقدم لنا عملا فنيا ؟!

لقد استخدم (ارنست) عدة اساليب ، وادخل التصوير الفوتوغرافي في اعماله ، كما انه نقل عن الواقع بعض المشاهد بدقة ، ودمج جميع ذلك ضمن اسلوبه الخاص ، وتوصل في بعض تجاربه الاخيرة الى تقديم رؤى لها مضامينها الانسانية ، ونرى ذلك بوضوح في لوحته (المراة المسروقة) التي تقدم لنا وجه الحضارة المعاصرة ، لقد اكتشف ان العالم اليوم ليس حضاريا بما يقدمه لنا ، انه عبارة عن افاعي ووحوش قد امسكت بقبضته ، هذا العالم ، وقد تحول كل شيء الى اشكال بشعة ، ولا نرى في هذه اللوحة الا امراتين عاريتين ضمن خراب .

واذا ابتعدنا عن الاساليب النقدية المعروفة التي تناولت (ارنست) بالدراسة ، وربطته بالعوالم الحلمية ، نستطيع ان نقول بأن هذا الفنان قد قدم لنا ضمن كل تجاربه احساسا عميقا ، بما يختفي خلف كل ماهو شاعري ، وكل ماهو جمالي ، انه البشاعة ، الخوف ، التحولات الانسانية الى آلات ووحوش غريبة ... انه كان قادرا على فهم الحقيقة الكامنة خلف كل أساليب التعبير التي مر بها ، وكان قادرا على ان يرى الوحش في الغابة ، والخطر في كل مكان ... الخطر على القيم الانسانية .

رينيه ماغريت

وصدم المشاهد

٤

« غاية الفن ان يصدم المشاهد »

(ماغريت)

في عام (١٩٢٥) تألفت جماعة (سيريالية) في (بروكسل) ، ضمت (رينيه ماغريت) وبعض الشعراء ، وكان (ماغريت) الشخصية الرئيسية في هذه الجماعة ، وكان (ماغريت) يعمل فنانا تجاريا ، وبعض الرسوم التجريدية ، متأثرا بالمستقبليين والتكعيبيين ، وحين شاهد لوحة (دي كيريكو) واسماها (اغنية الحب) ، دفعته الى ترك الفن التجاري ، وبدأ يتأثر بالفنان الشهير تأثرا كبيرا .

كتب في عام (١٩٥٥) :

ـ « ان (كيريكو) هو الفنان الاول الذي كان يحلم بما كان عليه ان يرسمه بدلا من ان يقدم لنا ... كيف نرسم ؟! » .

وقد اعتبر (ماغريت) ان الفنان (دي كيريكو) هو اعظم الفنانين في القرن العشرين ، لانه اعطى لفنه قوة شاعرية ، اكثر مما اعطاها موضوعا جماليا ، وقد شجعته تجارب (ماكس أرنست) التي استخدم الملصقات فيها على تطوير تقنياته .

وفي عام (١٩٣٠) ، قدم لنا (تانجي) و (دالي) و (دلفو) و (ماغريت) تجمعا فنيا له أسلوبه الخاص ضمن السيريالية .

ومثلما لجأ (دي كيريكو) الى (الفن الايطالي) القديم ، واستوحاه ليقدم تجاربه ، وجد (ماغريت) في الاعمال الفلامنكيـة ، مايساعده على التطور . وخصوصا ان (الواقعية) عريقة الجذور في هذا الفن.

كتب ماغريت :

ـ « ان الحزن الذي نراه عادة في بيوتنا وعلى وجوهنا ، يمكن ان أقدمه ضمن سماء ، وان امرأة عارية فوق مدينة ، تقدم لي بعض اسرار الحب ، ووجدت ان رسم (العذراء) عارية تمثل (امرأة عاشقة) .

وهكذا قدمت مواضيع جديدة ، وتطويرا لمواضيع قديمة ، وتحويلا لها ، وعلاقات بين عوالم لتقديم صورة ، واضافة افكار الى صور قدمها لي بعض الاصدقاء ، واقتباس بعض المشاهد من هالات حلم او احلام يقظة ، وكل ذلك من اجل خلق علاقة بين اللاشعور والعالم الخارجي ...

وان اختيار اسماء لوحاتي ، قد تم على نحو يبعد المشاهد عن كل الافكار التي يملكها وترسخت فيه » .

وجاء (ماغريت) الى باريس عام (١٩٢٧) . وكان قريبا من السيرياليين ، (ايلوار) و (بروتون) . وتلك الفترة التي امضاها هناك ـ ومدتها ثلاث سنوات ـ من اغنى فترات السيريالية بالخلق .

ان (ماغريت) لم يلجأ الى التلقائية في رسومه . ولم يقبل بالحلم ، لهذا اخذ موضوعاته من الواقع المحيط به ، واعاد تنظيم ما أخذه ليقدم لنا طبعة جديدة عن هذا الواقع ، ولوحاته تتضمن التساؤلات الفلسفية والعلمية ، حول طبيعة الواقع .

وان في تكوينات لوحاته مايعكس لنا تساؤلات حول منطقية الامور ، للوصول الى الحقيقة عن هذا الواقع

وتمكن من تقديم شاعرية عميقة عن طريق اعادة تنظيم الصور التي تخلق عن طريق العقل والمخيلة الادراكية ، ولهذا فان المشاهد لاعماله ، يتطلب ان يعيد النظر في كل اساليب رؤيته حين ينظر الى تجاربه ويريد ادراكها .

وعلى الرغم من أن (ماغريت) كان من اليساريين في اتجاهاتهم السياسية ، لكنه كان يرفض أن ياخذ في حياته دورا سياسيا فعالا ، بل اكتفى بأن يقدمها في لوحاته ، وعلى الرغم من أن ما يقدمه من تجارب يقربه أحيانا الى الفوضويين ، أكثر مما يدفعه باتجاهات ماركسية ، أو يجعله أحيانا مع (الدادا) .

لكن ، الشيء الهام في أعماله هو أن (مارجريت) لا يثق بالطبقة الوسطى ، وهو يريد ، عن طريق صدم المشاهد الذي يدعي أنه يعرف كل شيء ، ويفهم كل شيء عن العمل الفني .

في البداية كان (ماغريت) يسعى في تجاربه السيريالية الاولى الى صدم المشاهد ، وهذا ما اعترف به هو نفسه ، ومن بين هذه الاعمال (تفاحة تملا الغرفة) والمصابيح تضيء الشارع . والدنيا في الصباح) و (أحذية لها أصابع أشخاص) . والتي تتضمن بعض التحويرات التي كان يقدمها مثل (عصفور من الحجر يطير في سماء فوق شاطيء بحري) و (وجه امرأة قد صنع من أجزاء جسدها) .

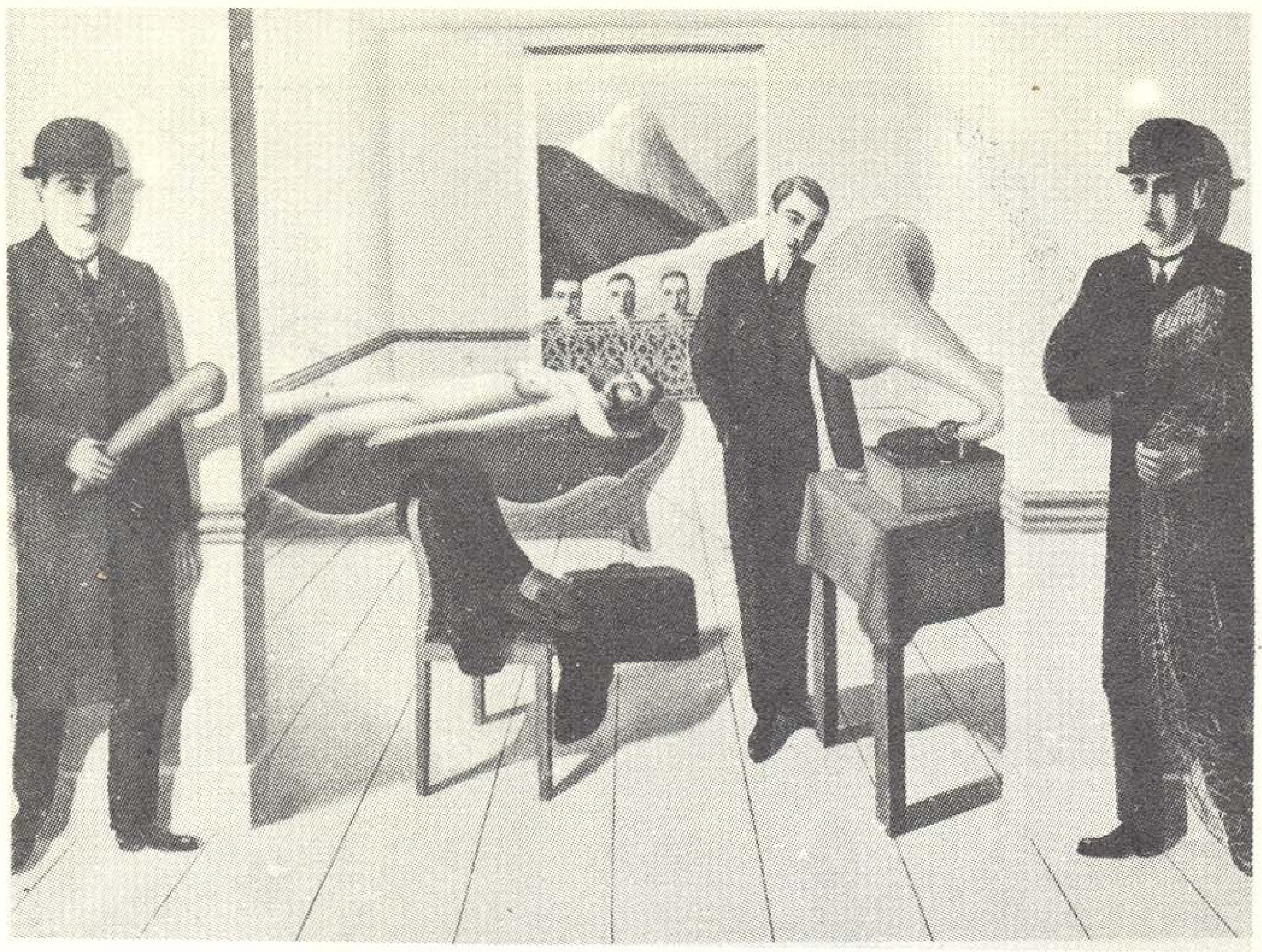
ويستخدم الكلمات تحت اللوحات كما فعل حين رسم (غليونا) وكتب تحته ... (هذا ليس بغليون؟)

وقد أدرك (ماغريت) أهمية (الكتابة) في اللوحات ، في عملية ايجاد التكوين الملائم ، لان الكتابة يمكن أن تساعد على تحقيق الهدف الذي يسعى له ، وهو (صدم المشاهد) ، ولهذا فالكلمة التي يستخدمها يمكن استبدالها دوما بصورة أو برسم .

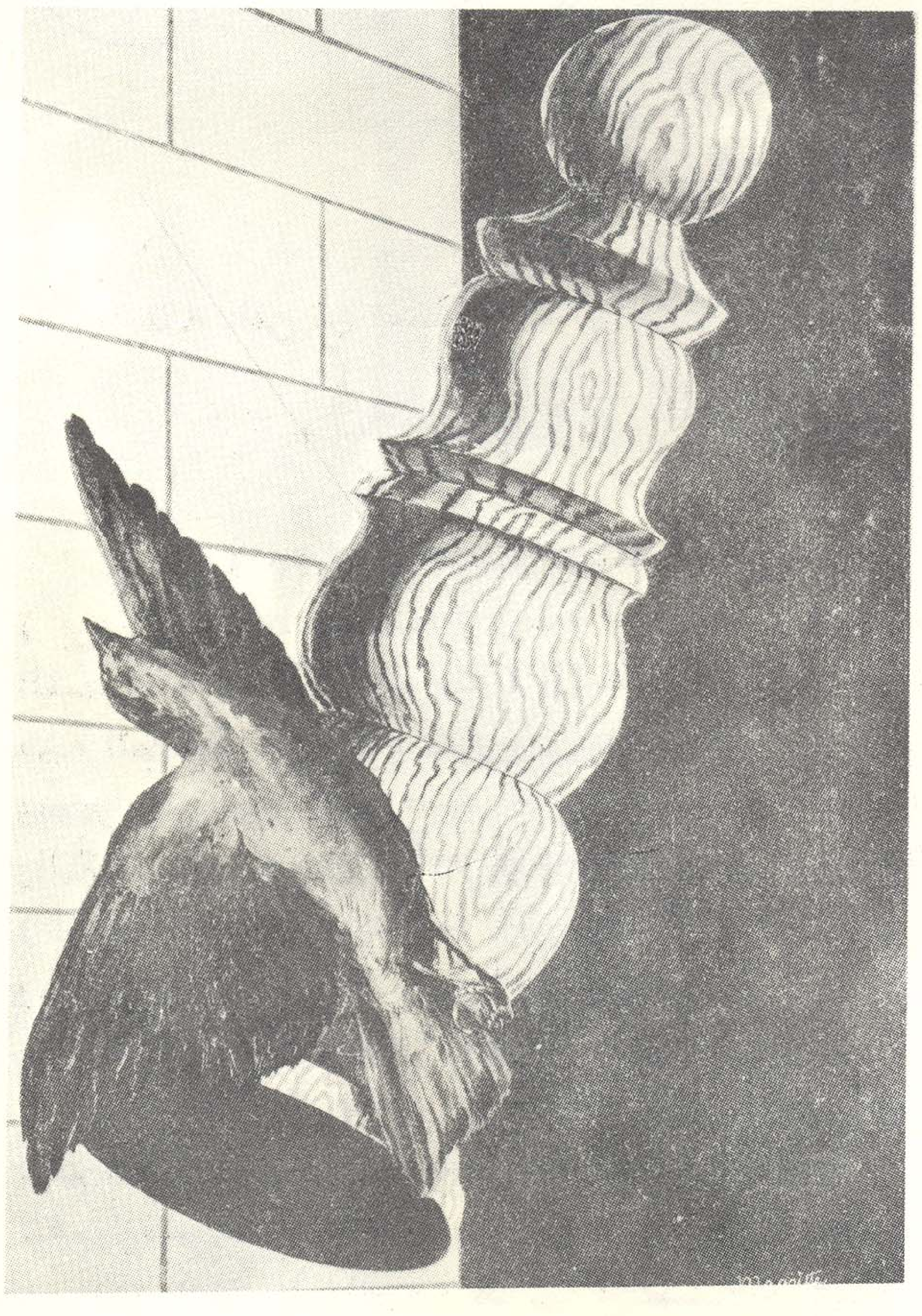
ان أعمال (ماغريت) تضع الاهداف الاساسية لحياتنا موضع تساؤل ، وفي نفس الوقت ادراكاتنا وأحاسيسنا ، لهذا يقول :

((ان تجربة ادراك اللوحة ، تضع العالم الواقعي ، في محاكمة والتي تثير في نفسي الايمان في لا نهاية الامكانات التي يمكن أن نصل اليها ، والتي لا يعرفها أحد ، وأنا أعلم أن هذا الشعور لا يقتصر علي ، بل يشاركني فيه الاخرون والذي يتلخص بأن قهر الواقع هو القيمة الوحيدة ، والسبب الرئيسي يبرر وجود الانسان)) .

ففي احدى لوحات (ماغريت) الاولى يقدم لنا فيها التحية الحارة لشخص مجرم ، واسم اللوحة (القاتل الخطر) ، ومن المعروف أن السيرياليين قد مجدوا الشخص الحر الذي يتنكر للاخلاق السائدة ،



القاتل الخطر للفنان رينيه ماغريت



قانون الجاذبية للفنان رينيه ماغريت .

والقوانين ، من أجل الدفاع عن الضعفاء ومن بين هؤلاء (المركيز دو ساد) و (لوتريمون) و (رامبو) ، وبعض الشخصيات الرومانتيكية من أمثال (روبن هود) و (فانتوماس) .

وان لوحة (ماغريت) عن (القاتل الخطر)تستدعي في الذهن ، أولئك الخارجين على القانون مثل (فانتوماس) الذي يحب القتل .

وان جسد المرأة العارية المسجاة على (المقعد) ، والتي هي قتيلة ، وقد ظهر الدم حول فمها ، ويبدو القاتل ، وهو شاب أنيق يقترب من صندوق السمع (الفرامافون) ، يستمع الى الموسيقى ، ويقف شخصان امام الغرفة ، يختبآن ... حتى لا يراهما القاتل ، شخص في كل جانب ، من المدخل ، يحمل الاول هراوة ، والاخر شبكة ، وتظهر ثلاثة رؤوس لاشخاص في أقصى الغرفة وأوسطها ، ويبرز جبل فوقهما .

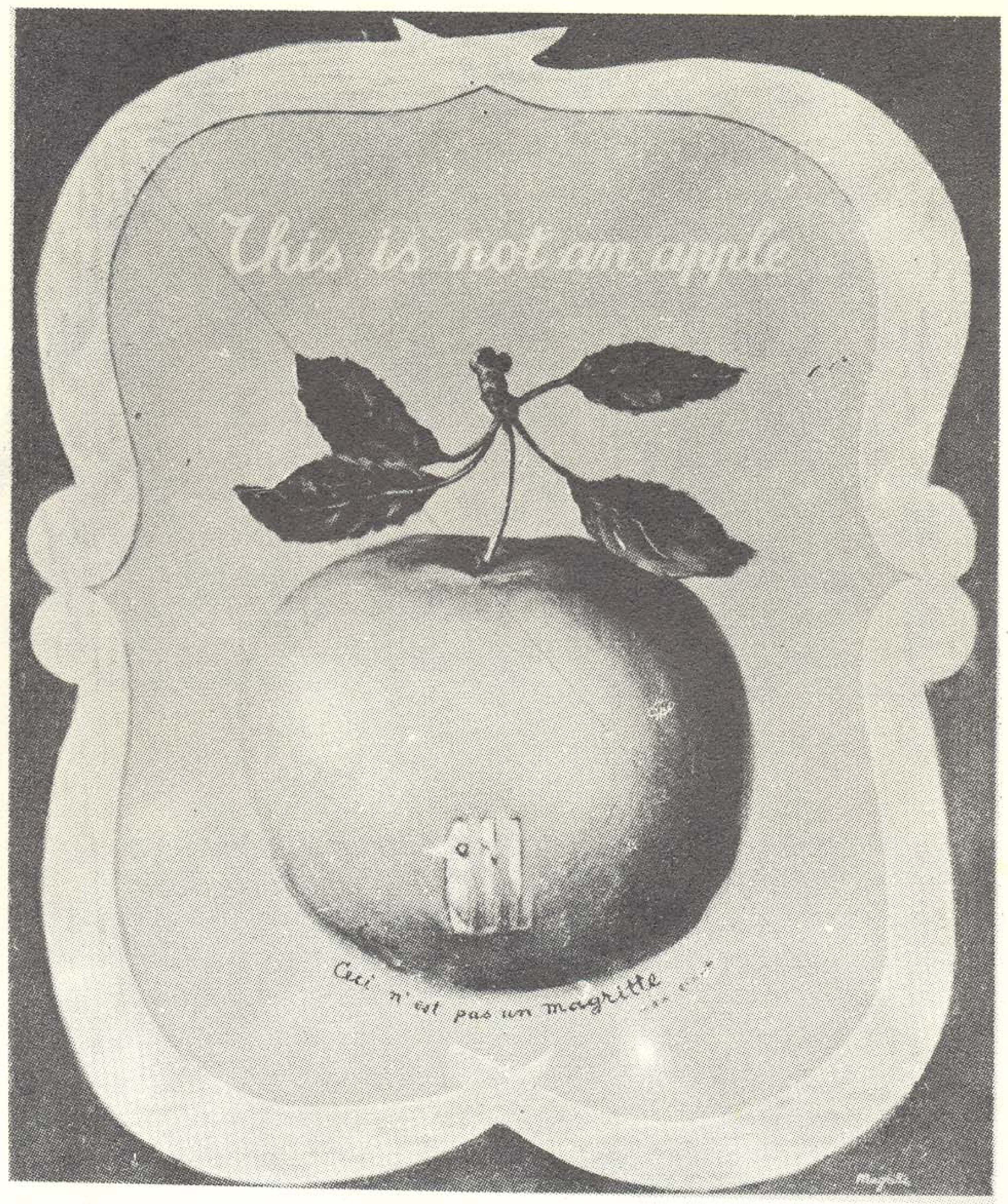
والمشاهد حين يرى اللوحة ، يحس بأنه أمام (مشهد درامي) ، وهو خارج الغرفة ينظر للاحداث ، ولكن نظرته تتجه مباشرة الى وسط الغرفة عن طريق الاشخاص الثلاث الذين ينظرون من الشرفة الى المشهد وجميع الوجوه معبرة تماما ، ولكن لا نحس بأن جريمة قد حدثت ، والقاتل يبدو أنيقا ، وشابا يستمتع بالموسيقى ، رغم أنه مهدد من بقية الناس .

وهذه هي الطريقة التي يستخدمها (ماغريت) دوما حتى يصدم المشاهدين ، الذين يتوقع أن يثوروا على المجرم ، ولهذا فهو دوما يهزأ من كل القيم التي يعتبرها الاخرون قضايا مُسَلّم بها .

وفي عام (١٩٢٩) رسم (ماغريت) لوحة قانون جاذبية الارض ، وفيها يصور طائرا ، وعامود درابزين ، أو قطعة من أحجار الشطرنج ، وهذان الشيئان معلقان في الهواء بجانب زاوية بناء ، وقد فتح الطائر جناحيه ، وهو يخضع لقانون الجاذبية ، لكن الشيء الاخر لا يبدو عليه ذلك الخضوع ، وهكذا يتحدى كل قوانين الجاذبية ليصدم المشاهدين .

أما في لوحته (عالم الضوء) ، فهناك مجموعة من البيوت المعتمة رغم ضوء النهار الساطع ، والمصباح المضيء ، وكل النوافذ مغلقة في البيوت ، ولكن ثمة ضوء داخلي ينعكس من خلفها ، وهكذا تناضل الاضواء الاصطناعية بكل قوتها ، أمام قوة الضوء الطبيعي ، وتبدو لنا طريقة (ماغريت) في تقديم مفاجآته .

ونرى في لوحته (قوة العادة) يقدم لنا تفاحة كبيرة تملأ اللوحة ، وحولها اطار وقد كتب فوقها ـ ((هذه ليست تفاحة)) ، وكتب تحتها (هذه ليست لماغريت) ، ... وأضاف توقيعه .



لوحة قانون العادة للفنان رينيه ماغريت



لوحة اغنية الحب للفنان ... دي كيريكو .

جوان ميرو والسيريالية الرمزية

٥

« لم أرد الهروب من الواقع ... بل على العكس ... سعيت للانغماس في الطبيعة »

(ميرو)

ولد (ميرو) في برشلونة ، وهي المركز الاقتصادي والتجاري والثقافي لكاتالونيا ، وقد جاء (بيكاسو) من (مالاقا) الى (برشلونة) عام (١٨٩٥) بينما ولد (ميرو) فيها عام (١٨٩٣) ، وقد جاء كل من (جوليو كونزالس) و (سلفادور دالي) من كاتالونيا ، مع أن (دالي) ذهب الى (مدريد) بدلا من (برشلونة) من موطنه في (فيغاراس) ليدرس الفن .

وهذا يدل على أن (كاتالونيا) كانت مقاطعة ثقافية ، قريبة من فرانسا ، وقد حكمها مرات (حكام من تولوز) ، وظلت لهذا منفتحة على (فرانسا) ثقافيا ، وقد درس (ميرو) مع فنان معروف هو (موديستو اورغيل) ، وكان هذا الفنان مولعا بالفنان الرومانتيكي ، (بوكلن) ، ويدين (ميرو) في أعماله للشاعرية التي يقدمها (اورغيل) ، وللتصوير الجداري على شكل مساحات في كنائس (كاتالونيا) .

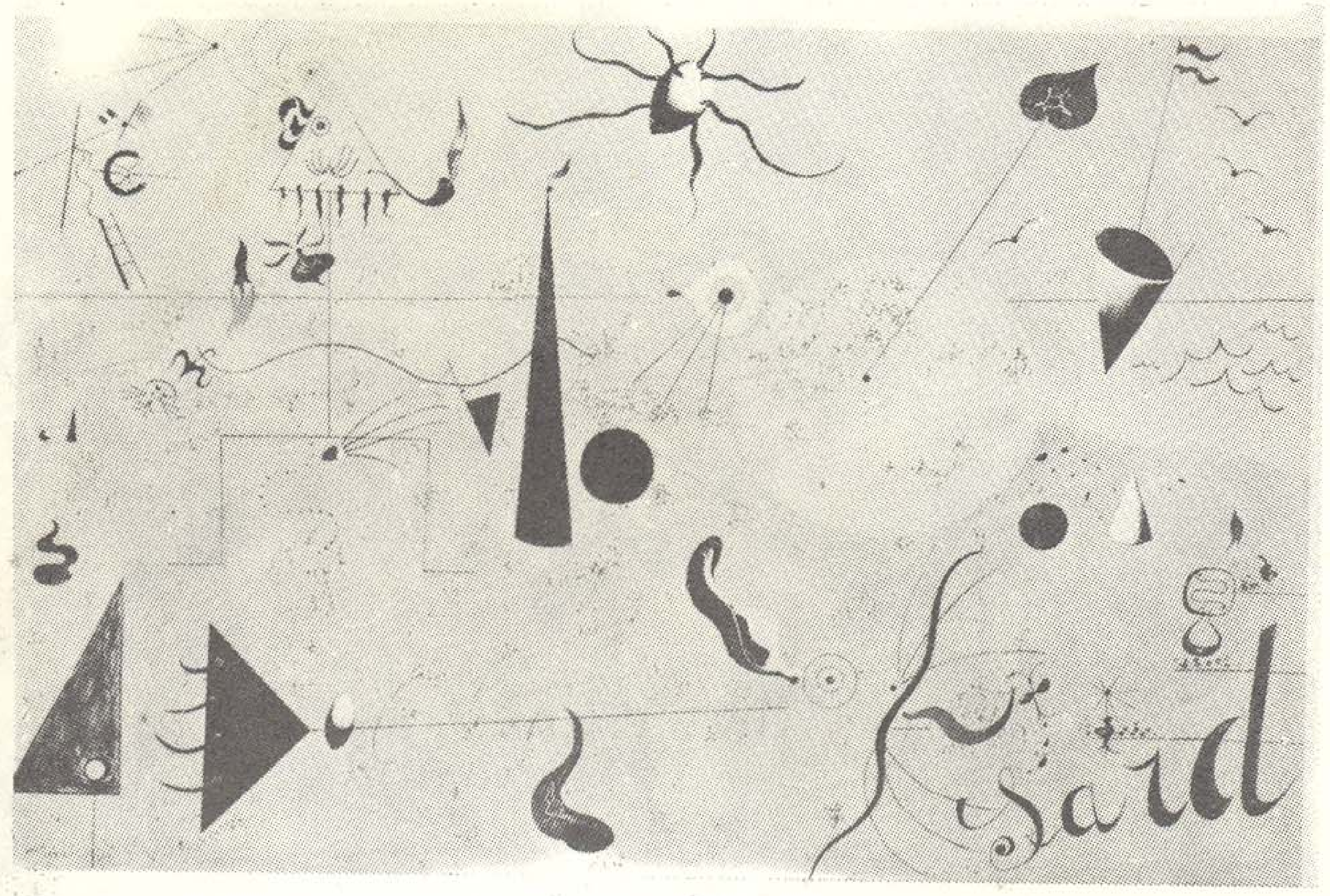
وشاهد (ميرو) التجارب التكعيبية في صالة (جوزيه دالمو) ، وكان صديق (بيكاسو) ، وأعمال (ماتيس) والفنانين الطليعيين الفرنسيين ، في معرض ارسل الى (برشلونة) من قبل (امبراواز فوبار) ،وفي عام (١٩١٨) عرض (ميرو) أول أعماله في هذه الصالة .

وزار (باريس) في العام التالي لاول مرة ، وأثناء اقامته فيها مدة ثلاثة شهور ، التقى مع (بيكاسو) ، بماتيس لوحة له ، ولم يتأثر (ميرو) بأعمال (بيكاسو) ، بماتيس أو بالتكعيبية ، ويبدو أن (باريس) قد هزته كثيرا . هزته من أعماقه .

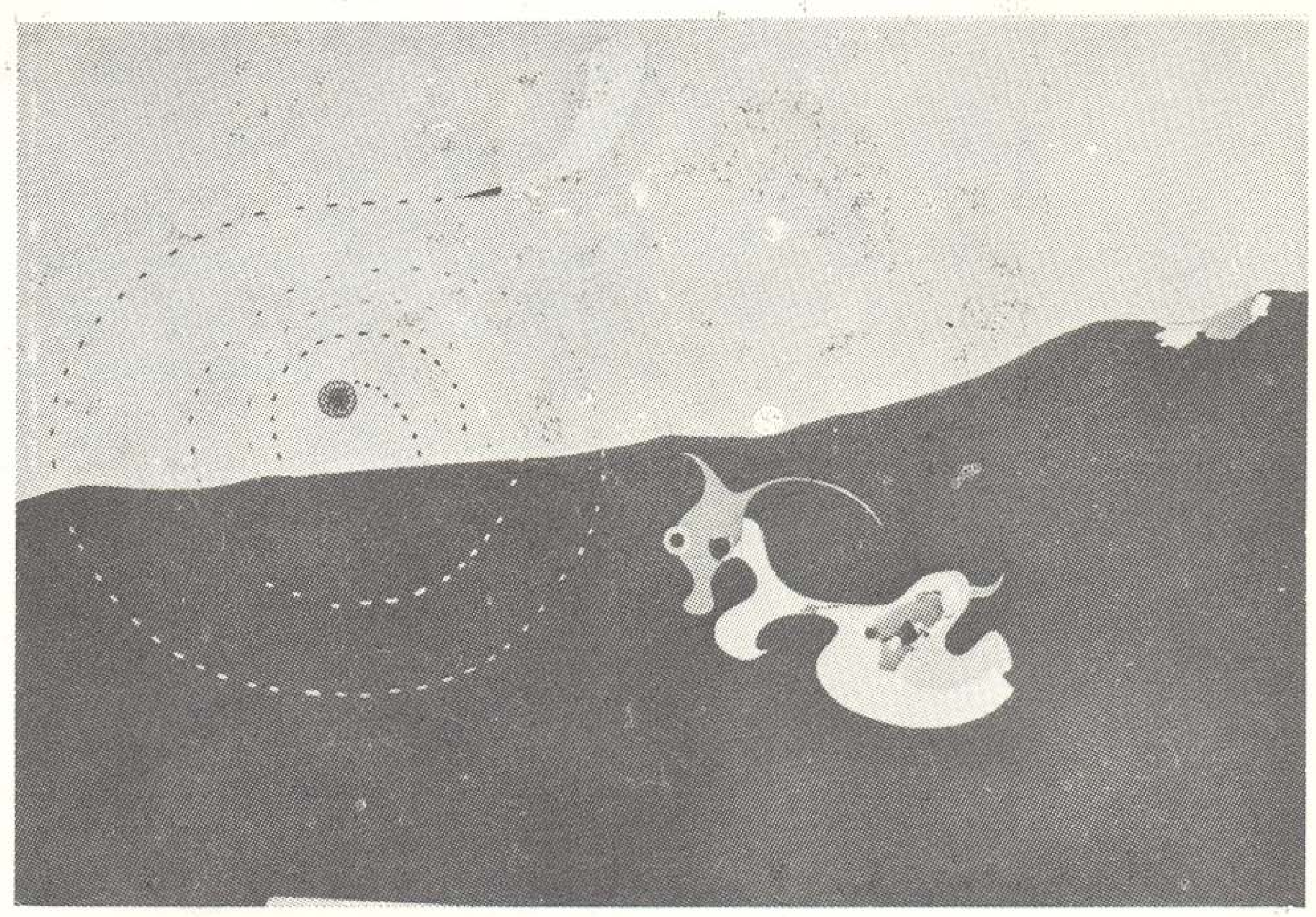
كان (ميرو) يبحث دوما عن ادراكات جديدة . ورؤى مختلفة ، ولم يرسم شيئا الا بعد عودته الى مكان ولادته ، وعكست أعماله ما شاهده من تجارب مجددة في (باريس) ، وخلال شتاء (١٩١٩) و (١٩٢٠) عاد الى (باريس) مرة ثانية ، وانخرط في تجارب الفن الطليعي هناك ، وظل في اسبانيا بعد ذلك حتى الحرب الاهلية ، في عام (١٩٣٦) .

ما بين عامي (١٩١٩) و (١٩٢٣) ، كانت أعماله تشخيصية ونرى فيها بعض التجارب الهندسية البناء ، التي تأثرت بالتكعيبية ، وببعض تجارب الفن الجديد ، التي كانت (برشلونة) متأثرة به ، وان أهم تجارب هذه المرحلة ، قد شكلت عن طريق تفاصيل دقيقة ، وبألوان متناغمة جميلة .

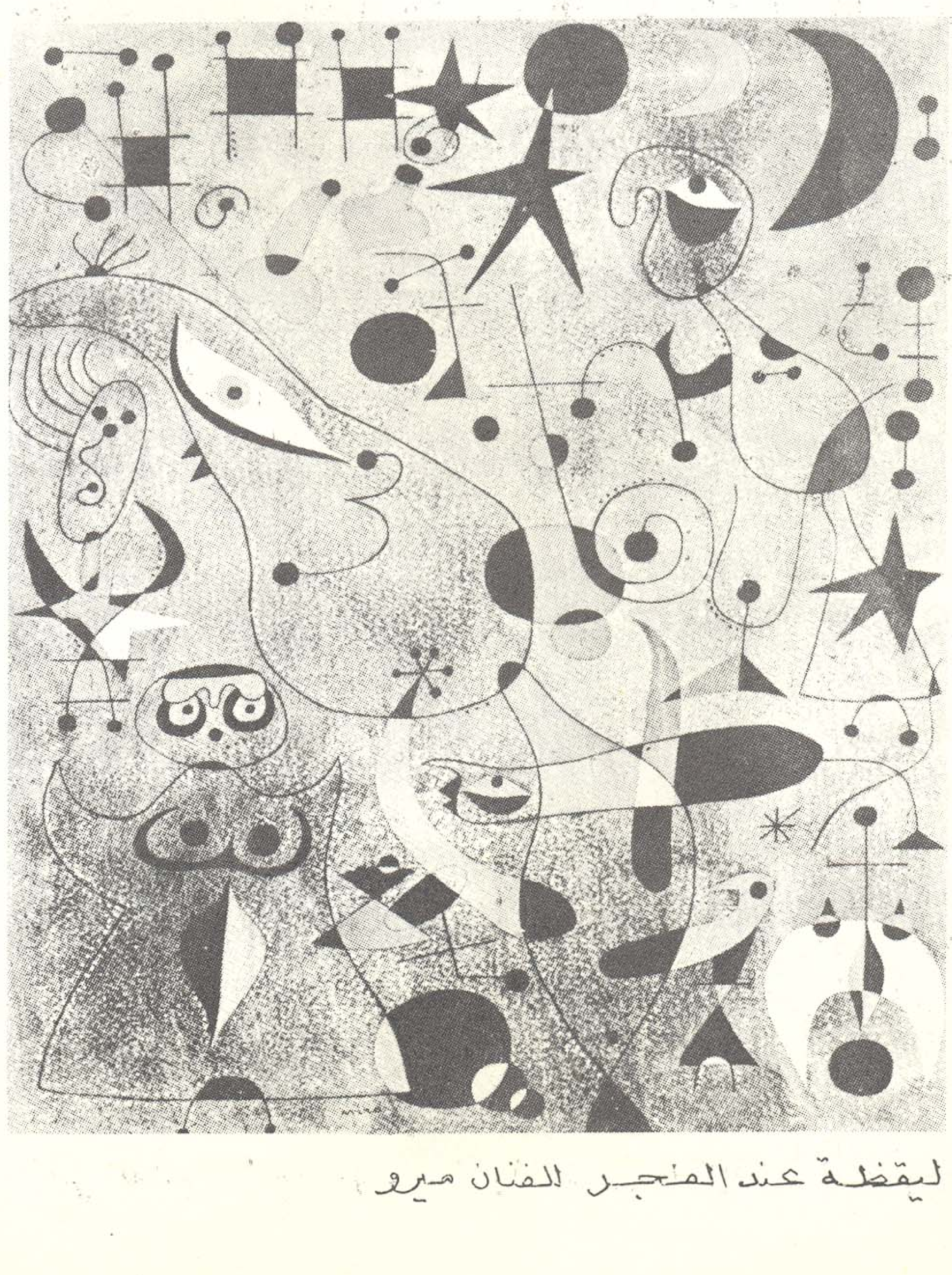
وفي بداية عام (١٩٢٣) ، خضعت تجربته الى تحول حاسم ، فقد بدأ يلجأ الى التعقيد ، والى التجارب السيريالية الملونة ، مثل لوحته (كارنفال أرلكان) التي رسمها مابين عامي (١٩٢٤ ــ ١٩٢٥) ، وقد تأثر بأعمال (بول كليه) و (جان آرب) ، وكان الشعر والفن متقاربان في أعماله كما تأثر بأشعار (أراغون) ، و (بول ايلوار) ، و (جاك بريفيه) ، وبقصص (أرنست همنغواي) ، وبالنظريات السيريالية التي كتبها (أندريه بريتون) ، وكان أقرب للتجريد ، وبأشكال عضوية ، أخذها عن (السيريالية) .



لوحة الصياد للفنان ميرو



لوحة (منظر) للفنان ميرو



اليقظة عند الفجر الفنان ميرو

ولوحته (الصياد) التي رسمها في (كاتالونيا) مابين عامي (١٩٢٣ - ١٩٢٤) ، وتتضمن اللوحة عدة عناصر من (كاتالونيا) مثل (السمك) و (شجرة الخرنوب) ... و (الصيد) نفسه .. ان (الصياد الكاتالوني) العائد من رحلة الصيد ، نراه الى يسار اللوحة ، وتبدو البندقية في يده و (أرنب) في يده الاخرى ، وهو يرتدي ألبسة تشبه الثوارالفرنسيين، وهو يحمل في يده (الغليون) ، والى يمين اللوحة نرى دائرة يقطعها خط مائل مستقيم ، وينتهي هذا المستقيم الى ورقة تمثل (الخرنوب) وهو شجر متوسطي دائم الخضرة ، وينطلق من الدائرة خطان منحنيان يمثلان طائرا ، وفي اسفل التكوين نرى سمكة. وخط طويل له رأس مستدير في أحد جانبيه ، وذنب في الاخر، وتبرز اربعة احرف هي (SARD) في أقصى اليمين تمثل كلمة (سردين) السمك المعروف .

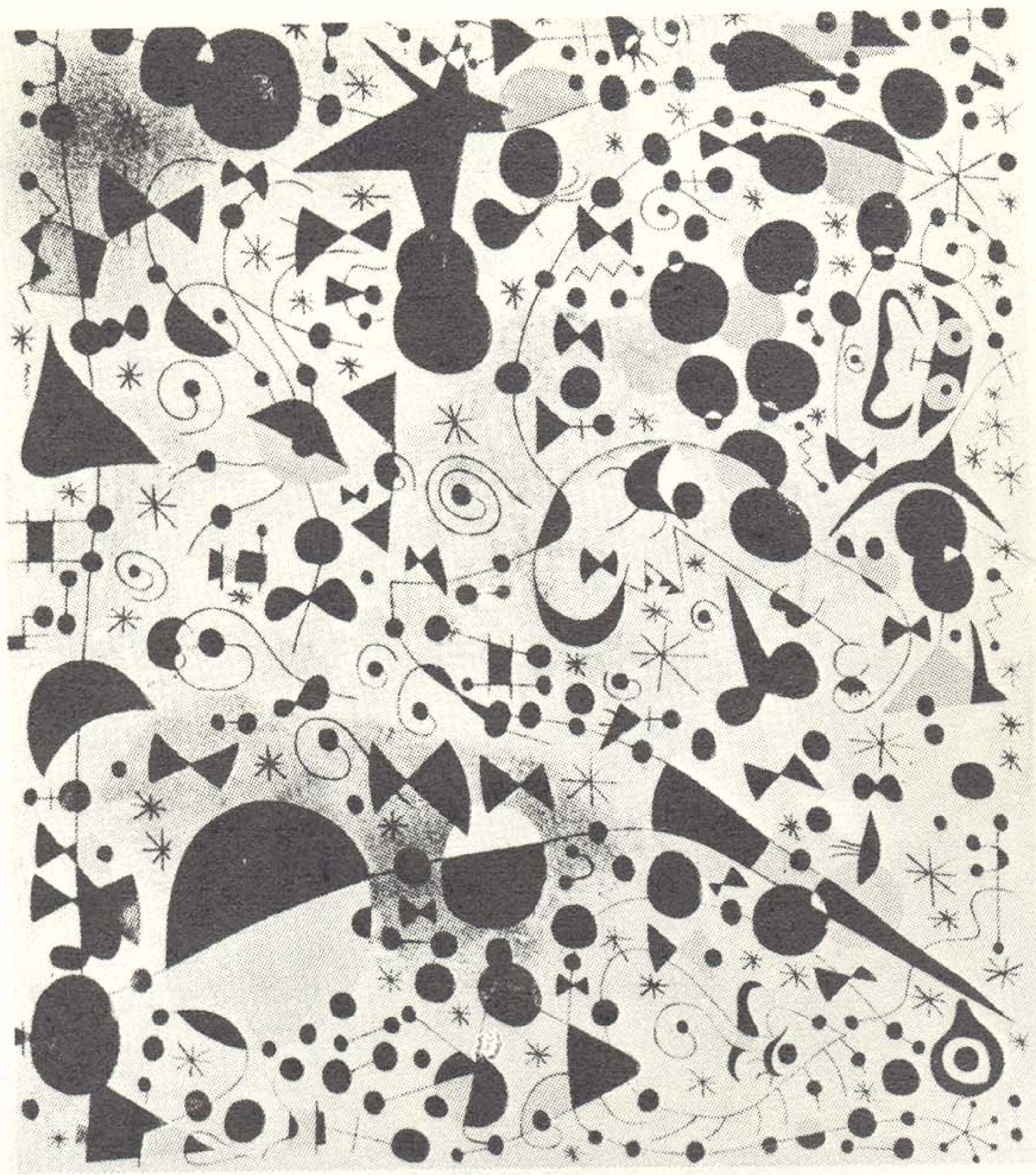
و (البحر) يعبر عنه عن طريق خط طويل مستقيم أفقي ، يقدم لنا الشاطىء ، وتقطعه بعض الامواج ، في اليمين ، وتطير طيور البحر في الاعلى ، ونرى شكلا هندسيا يحمل علما ، قد رسمه امام البحر ، وشمس تشبه المخروط ، ترسل اشعتها ، وطائرة في أقصى اليسار الاعلى ، ويقال بأن هذه الطائرة قد استخدمت لاول مرة مابين (تولوز) و (الرباط) ، وكانت تمر فوق قريته ، وهناك عناصر أخرى في لوحاته مثل (الحشرات) و (الاصداف) ، وهي تملأ الفراغات ، وبعض المنحنيات ، والنقاط التي تمثل الحياة ، بحيث نرى هذه النقاط التي تمثل خطا متحركا باتجاه الصياد ، وبعضها يحيط ببعض الاسماك .

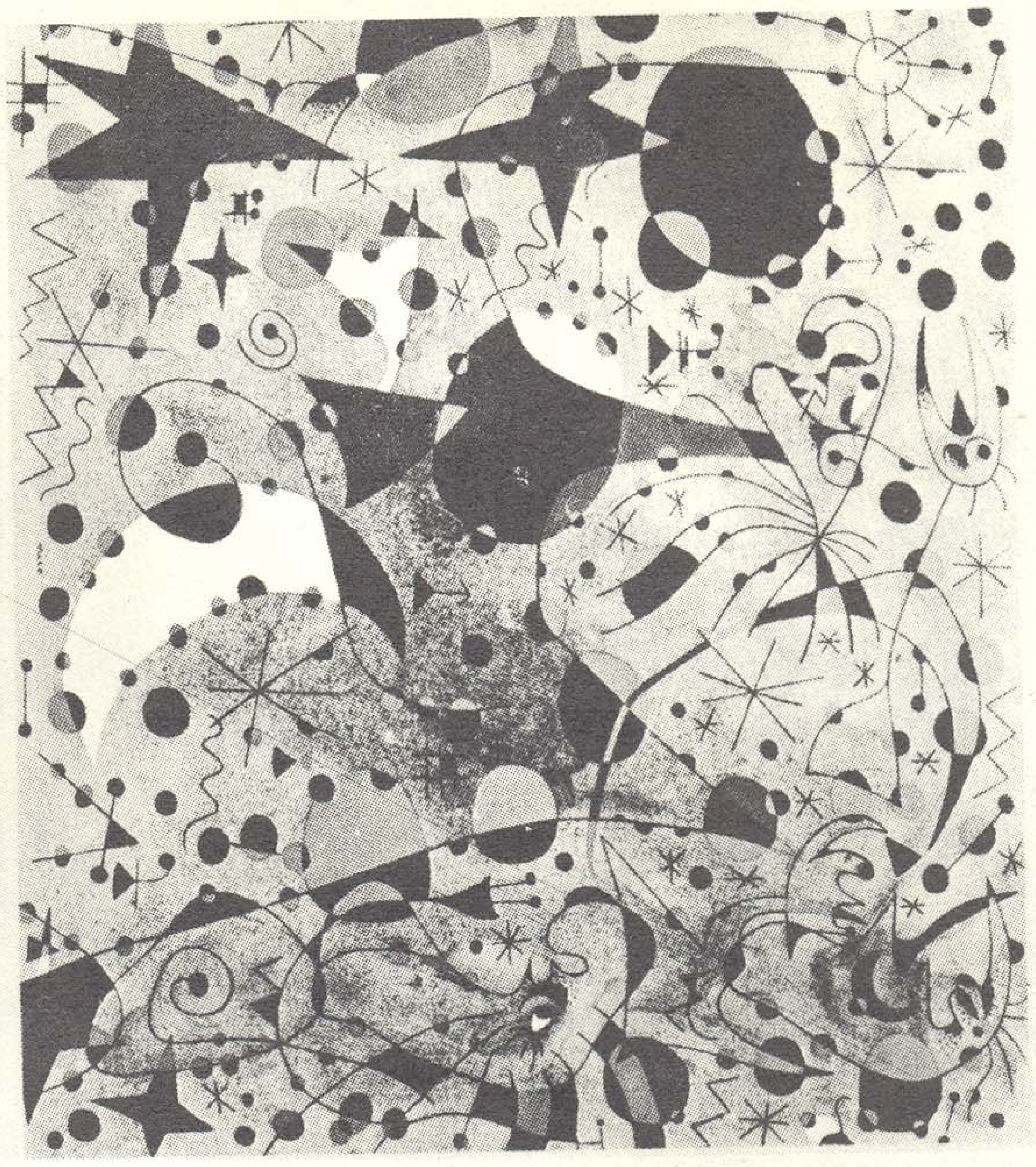
وفي عام (١٩٢٤) وبعد أن نشر (بروتون) البيان السيريالي ، وبدأ (ميرو) يقدم لنا هذه التجارب المثيرة وهو يقول بأنه لم يكن يريد الهروب من (الواقع) ، بل على العكس كان يرغب في أن ينغمس في الطبيعة ، التي تتضمن ما هو خيالي وما هو حقيقي .

وبدأ عام (١٩٢٥) بدأ (ميرو) سلسلة من اللوحات الزيتية ، التي سميت (اللوحات - الحلم) ، وهي لوحات عديدة تصل الى اكثر من مائة لوحة ، والتي رسمت ببساطة لم تسبق قبله ، انها لوحات تشبه الهلوسات ، وكان تحت تأثير (لوتريمون) و (رامبو) و (جاري) وتحت تأثير الرومانتيكية الالمانية وخصوصا (نوفاليس) .

ان هذه اللوحات تختلف عن لوحاته الماضية ،لانها تخضع لعالمه الذاتي ، أكثر مما هي عبارة عن نقل مباشر لما هو (روحي) وتسجيل للعالم الداخلي ، ان الالوان تبدو ناعمة ، وفيها بعض الاشكال الغريبة ، والالوان التي تمثل مناظر وأشخاص .

مرحلة بدأت عام (١٩٢٥) ، واستمرت حتى عام





تجربتان لميرو تكشفان تجربته .

(١٩٦٤) ، وقد أطلق عليها (تصوير زيتي) ، انها لوحة تتضمن شخصا أبيض اللون يمثل شخصا نائما، على الشاطىء ، نراه في وسط لوحة ، وتظهر الخطوط غير المنتظمة التي تمثل النقاط ، في لوحة (التصوير الزيتي) ، نرى الخط المائل الافقي يظهر في اليسار ومعه بعض الخطوط الراقصة ، والشريط اللامنتظم يظهر في - أعلى اللوحة ، ويمكن ان يكون شجرة ولكن لا يستطيع الانسان التأكد ، وذلك لان (ميرو) يأخذ انطباعات على دفتر صغير يلتقطها أثناء سيره أو جلوسه حالما ، ومثل (أرنست) كان (ميرو) كان يجلس لساعات يتأمل الجدار ، أو الارض الخشبية، أو الغيوم ... ثم يترك العنان لخياله يستجمع الصور ويسجلها ، ويستخدمها كبداية من أجل تقديم لوحة .

ان لوحات (ميرو) الزيتية في الفترة (١٩٢٥ - ١٩٢٧) تبدو أكثر اللوحات السيريالية صدقا ، وكان لايزال يطبق آراء (بروتون) ، وفي نفس الوقت كان بروتون يعلن ان (ميرو هو اكثر السيرياليين سيريالية)

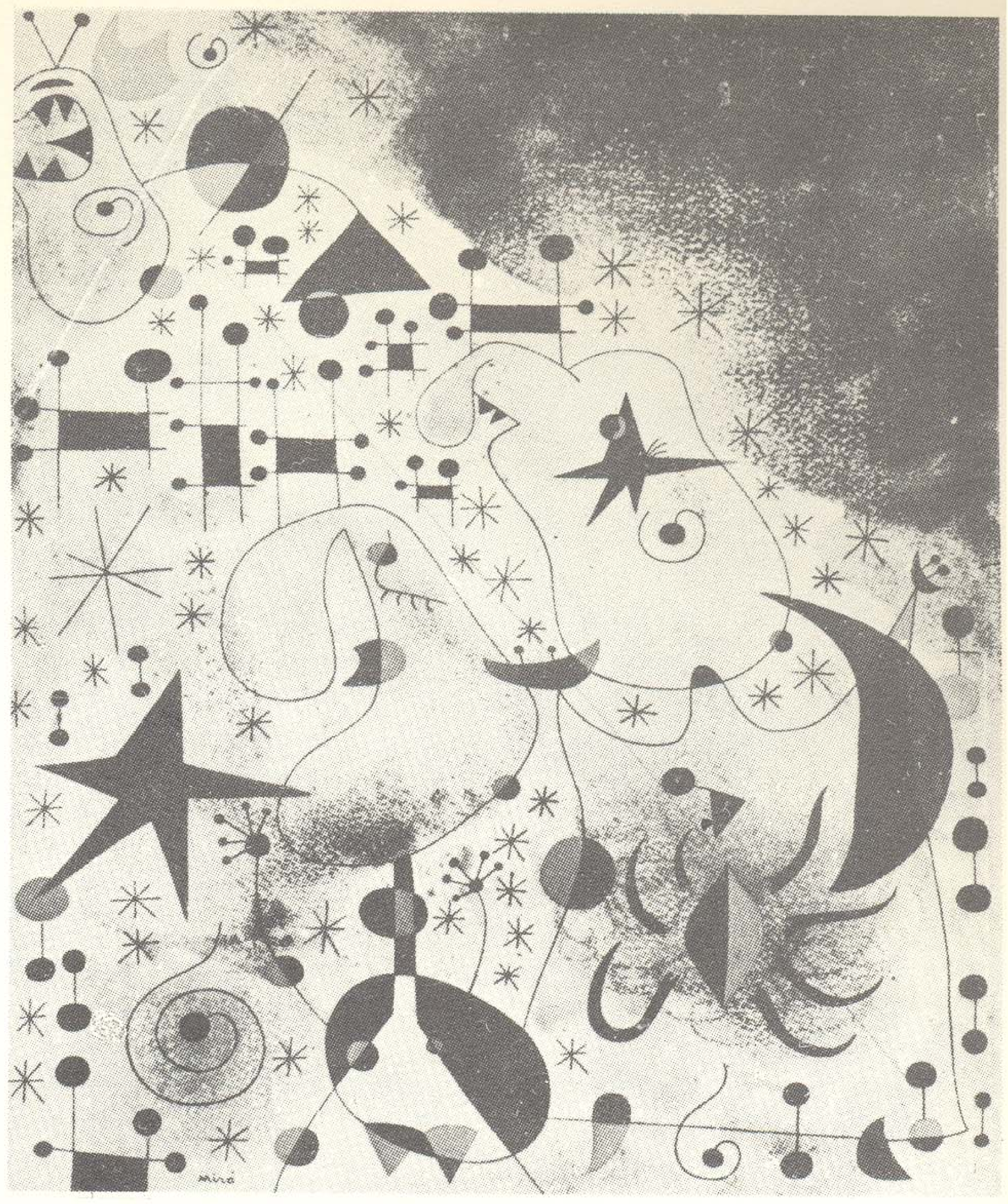
وبعد أن رسم لوحة (الصياد) ، ولوحة (كارنفال ارلكان) ، رسم لوحة (الارنب البري) ، وهي لوحة قدمت عن طريق درجات ضوئية متناغمة ، ودخلت بعض الاشكال العضوية فيها ، واستخدم المساحات المسطحة تماما ، كما كان يفعل الفنانون الشرقيون .

ان لوحة (الارنب البري) تقدم لنا النموذج الافضل عن مدى تأثر (ميرو) في هذه الفترة بالاساطير القديمة للشعوب المختلفة ، وخصوصا أساطير (مصر القديمة) و (الصين) و (الهند) و (أمريكا اللاتينية)، فالارنب هو حيوان استخدمته الاساطير كثيرا وقال عنه (الصينيون) بأنه يسكن القمر .

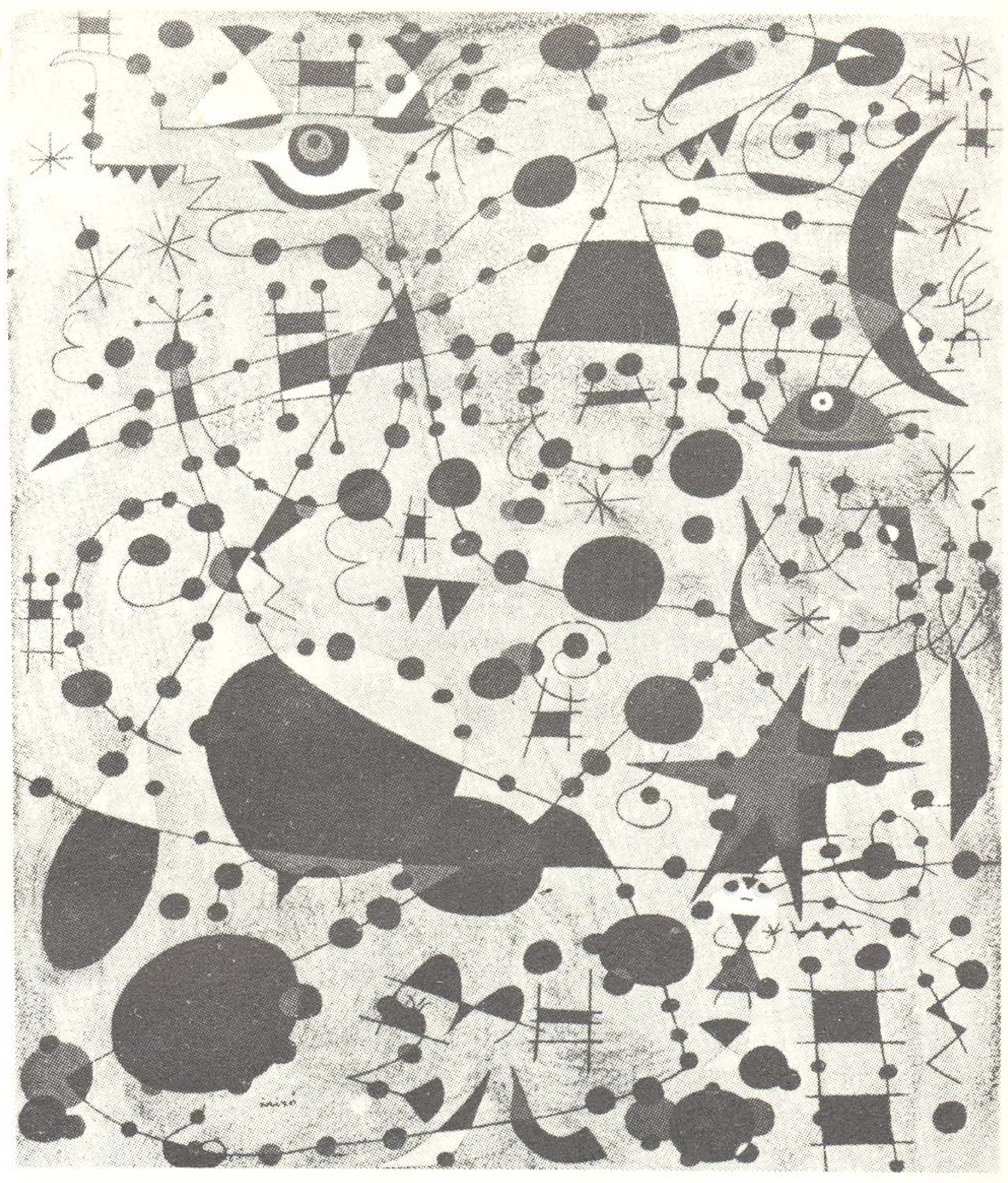
ولكن بعد أن رسم لهذه اللوحة تخلى ونهائيا عن الاساليب السيريالية كأسلوب في التعبير الفني ، وفي عام (١٩٣٠) بدأ يتخلى عن الصدفة في عمله ، رغم أنه مازال يعتبرها شيئا هاما ، وبدأ يعتمد على الوعي والعقل في تجاربه المقبلة .

وفي المرحلة الممتدة مابين (١٩٣٥ - ١٩٣٦) ، برزت في لوحاته بعض الاشكال المرعبة ، لكن تنفيذ الاعمال قد وصل الى قمة التعبير ، الذي يماثل ما كان يقوم به المعلمون الكبار ، وان لوحته (اللوحة الليلية) ، تقدم لنا ذلك بكل وضوح ، ضربات فرشاة دقيقة ، على سطح قماش لا يمتص اللون ، بل ينشف ببطء ، ويتساءل الانسان لماذا استخدم (ميرو) هذا الاسلوب ؟! ولا شك في أن الجواب على ذلك يكمن في محاولته تصوير (الوحوش القاتلة) ، التي تغزو العالم ، والاعتماد على وعيه الاجتماعي والعقلي للامور .

لقد انتقل (ميرو) في هذه الاعمال من التجارب اللاواعية الاولى ، ومن الصدفة الى الاعمال العقلية التي تقدم لنا مضمونا .. واستعان بأساليب التصوير



الطائر ... لوحة لميرو من المرحلة الشاعرية



لوحة أخرى تمثل هذه المرحلة .

التقليدية ، وقدم الاشكال البشرية عن طريق تصوير يعتمد الكتلة ، وتحولات الضوء واللون ، وحتى التناغمات اللونية قد أصبحت تقليدية أكثر مما كانت. وظهرت في اعماله الحيوانات المفترسة كالافاعي ، التي بدأت تأكل الرؤوس .

وفي اللوحة نرى (شكل امرأة) تقف بجانب (رجل) ، وقد فتحا أيديهما للاعلى ، كما لو أنهما قد وقعا أسيرين ، في قبضة ليل اسود مخضر ، وان القمر يبدو أيضا في اعماله ، لكنه هنا يبدو منخفضا ذليلا قريبا من الارض ، وتتصاعد الادخنة من مدخنة .... يقول ميرو :

ـ ((ان المساحات الفارغة .. والآفاق الفارغة ، كل شيء يبدو عاريا ... ان هذه الفراغات شديدة التأثير علي)) .

وفي عام (١٩٤٠) ، بدأ (ميرو) سلسلة من الاعمال الصغيرة الشاعرية ، نساء ،وعصافير ، ونجوم، وسماوات ليلية ، وظل يرسم طيلة سنتين على هذا المنوال ... واختفت الوحوش نهائيا ، وكذلك الاشكال الانسانية ، ويبدو أن (ميرو) ، عاش مرحلة حب ولهذا تحولت لوحاته لتصبح شاعرية ، ارتبطت بالواقع ... وبما كان يعيشه وهكذا ... انعكست حياته وتجاربه في أعماله .

ـ ((حين اندلعت الحرب ، بدأت مرحلة جديدة في عملي ، وذلك عام ١٩٣٩ ، شعرت برغبة عميقة في الهرب ولهذا السبب اغلقت الباب على نفسي ... واقتصرت على الموسيقى ... ومراقبة الليل ،والنجوم التي بدأت تلعب الدور الاساسي في أعمالي ، أن الموسيقى قد حلت عندي محل الشعر ... الذي كان مصدر وحي لاعمالي في العشرينات)) .

وترك (فرنسا) الى اسبانيا بعد ذلك ليذهب الى بيته هناك ، في الفترة التي كان الالمان النازيون يتقدمون الى باريس ، وبدأ يرسم سلسلة جديدة من الاعمال التي تابع فيها رسم تجاربه الزيتية مطورا رسومه الخطية ، بأشكال صغيرة ... وبسرعة كبيرة ... فهي تعتبر متطورة تقنيا وفيزيائيا .

وأهم ما يميزها هي أنها قد رسمت بوعي خارق لما يفعل ، وبسيطرة على المادة وسرعة تنفيذ مع اكتمال الربط بين الوعي ونقله عبر المواد ، ادخل في بعضها النقط ، [illegible] الاشكال العضوية ، والهندسية سواء كانت منتظمة ام لم تكن، ونرى فيها الطيور واجزاء تشريحية للانسان وعدة موضوعات .

ان (ميرو) كان يحلم في تلك المرحلة ، ويقدم احلامه تلك ، يحلم بالنساء ، والسماوات الزرق ، والطيور ، والحرية ... انه يقدم النقيض التام للمأساة .

وكانت تلك الفترة من أخصب مراحله ، واكثرها شاعرية ، ولكنه انتقل بعد ذلك في الخمسينات ، ليقدم لنا تجارب اكثر تعبيرية .... بتكرار وحشد للعناصر ... والالوان .

الفنـّانان
إيف تانجي
و
بول دلفو

(٦)

آ - ايف تانجي

في أحد الايام من عام (١٩٢٣) كان (ايف تانجي) يمر أمام صالة (بول وليم) في باريس ، حين شاهد لوحة للفنان (دي كيريكو) في النافذة ، وبعدها قرر ان يصبح مصورا زيتيا .

وان اعماله الاولى من عام (١٩٢٥) وحتى (١٩٢٧) ، كانت بدائية جدا ، مثل لوحته (العاصفة)، أشخاص واسماك وبيض ، وبعض الرموز الاخرى المألوفة ، التي قدمها عن طريق أشكال عضوية محورة، وبألوان حارة ، وتكوينات عقلانية .

تأثر لفترة بأعمال (آرب) التي استخدم فيها مختلف المواد ، كالخشب والالوان ، وقدم فيها المساحات العضوية والهندسية التي طورت المفاهيم الخاصة بتقديم العمل النحتي ... والزيتي .

وقدم تجارب مشابهة فيها بعض ذكريات تعود بنا الى (دي كيريكو) ، وتشابه الاحياء البحرية الغريبة .

وحين انضم الى (السيريالية) ، رسم عدة موضوعات شخصية ، تختلف عن السيرياليين الاخرين، لانه كان اكثر واقعية منهم ، وتقربه اعماله من (دي كيريكو) و (ماجريت) .

ان اعماله (العاصفة) و(ماما وبابا قد جرح) قد رسمت بعد انضمامه للسيريالية ، مع صديقه (جاك بريفيه) وهي تقدم لنا عالما بحريا غريبا ، او صحراء كبيرة فارغة لكنها في الحقيقة نوافذ نطل منها على رؤاه الذاتية .

وان اشكاله القريبة من الاشكال المتعضية ، والتي تتحرك تشابه العظام البشرية أو الاحجار في لوحاته (طريق الابتسامة) أو (حركات واعمال) و (أربعة غرباء) التي رسمت في الفترة (١٩٣٥ ــ ١٩٤١) وان خط الافق الذي يبدو قد اختفى في ضباب أفقي يعكس رؤيته الجديدة .

ولد (تانغي) في (باريس) عام (١٩٠٠) ، وكان والده ضابطا بحارا ، وعمل (تانغي) في سفن تجارية كضابط بحار ، ولهذا فخبرته في البحار وذكرياته عنها، وعن الشواطيء الصخرية ، قد ساعدته على تصوير لوحاتـه .

لكن على الرغم من كل ذلك ، تبدو اعماله قريبة جدا من الواقع ومخلوقاته كالاحياء الحقيقيين ، فنحن نرى في لوحته (ماما ... بابا قد جرح) ... تبرز بوضوح بعض الخصائص التي تساعد على توضيح اسلوبه ، ان العمود قد كسي بالشعر الانساني ، والظلام الذي يهجم على الاشكال ، وتبدو هـذه الاشكال اللامنتظمة تتحرك كالاحياء ، والشكل ... الذي يبدو في الافق مثل (تنكه) ، وتضاف اليه بعض تفاصيل عضوية ، تكشف عن موضوع انساني ورموز ، تدل بوضوح على اسلوبه الخاص ، لكن هذه الرموز ليست مباشرة ، ولم تنفذ آليا ... بل هي حية مشبعة بالحيـاة .

ب ـ بول دلفو

كان (بول دلفو) في التاسعة والثلاثين من عمره حين تعرف على (دي كيريكو) في (بروكسل) في معرض أقيم هناك ، عام (١٩٣٦) .

وقبل هذا كان يرسم تجارب تقربه من (الوحوش) ومن التعبيريين أمثال (فلامنك) و (انسور) و بيرميك ومع تأثره بأعمال مواطنه (ماجريت) ، فقد كان (كيريكو) صاحب التأثير الكبير عليه ، والذي ربطه بالسيريالية .

زار (ايطاليا) ودرس الفن الايطالي في القرن الرابع عشر ، مما جعل اسلوبه اكثر كلاسيكية . وخصوصا في تقديم العمق الفراغي ، كما كان يفعل (كيريكو) ، وقدم في اعماله الكثير من العمائر الهندسية التي اشتهر بها الفنانون الايطاليون .

في لوحته (المرأة والمرآة) نرى الاطلال العديدة التي تذكرنا بايطاليا ، وفي نفس الوقت نحس بالصمت المطبق ، ونرى النساء العاريات واشباه العاريات ، مع الرجال الذين ارتدوا كامل ثيابهم ، مع القبعات ، التي تذكرنا بأعمال (ماجريت) ، وكذلك التماثيل والقطارات .

ان الفرويدية قد أثرت على (بول دلفو) ، وعلى هذه الاعمال التي تشبه الحلم ، هذا بالاضافة الى الجوانب الجنسية ، وكل العناصر الاخرى مثل : الرجال والنساء والابواب هي رموز فرويدية خالصة .

ان لوحته الشهيرة (المرأة والمرآة) التي رسمها عام (١٩٣٦) ، وكررها عام (١٩٣٧) ، والتي استوحاها من (ايلوار) تقدم لنا في العمل الاول امرأة امام كهف تنظر في مرآة ، تقدم لنا (نرجسية) ولهذا فالمرآة هنا تعكس رمزا هاما ، وهي تقدم هذا الرمز واقعية تامة ، وهي الميزة الاساسية لتجارب (دلفو) الفنية والسيريالية .

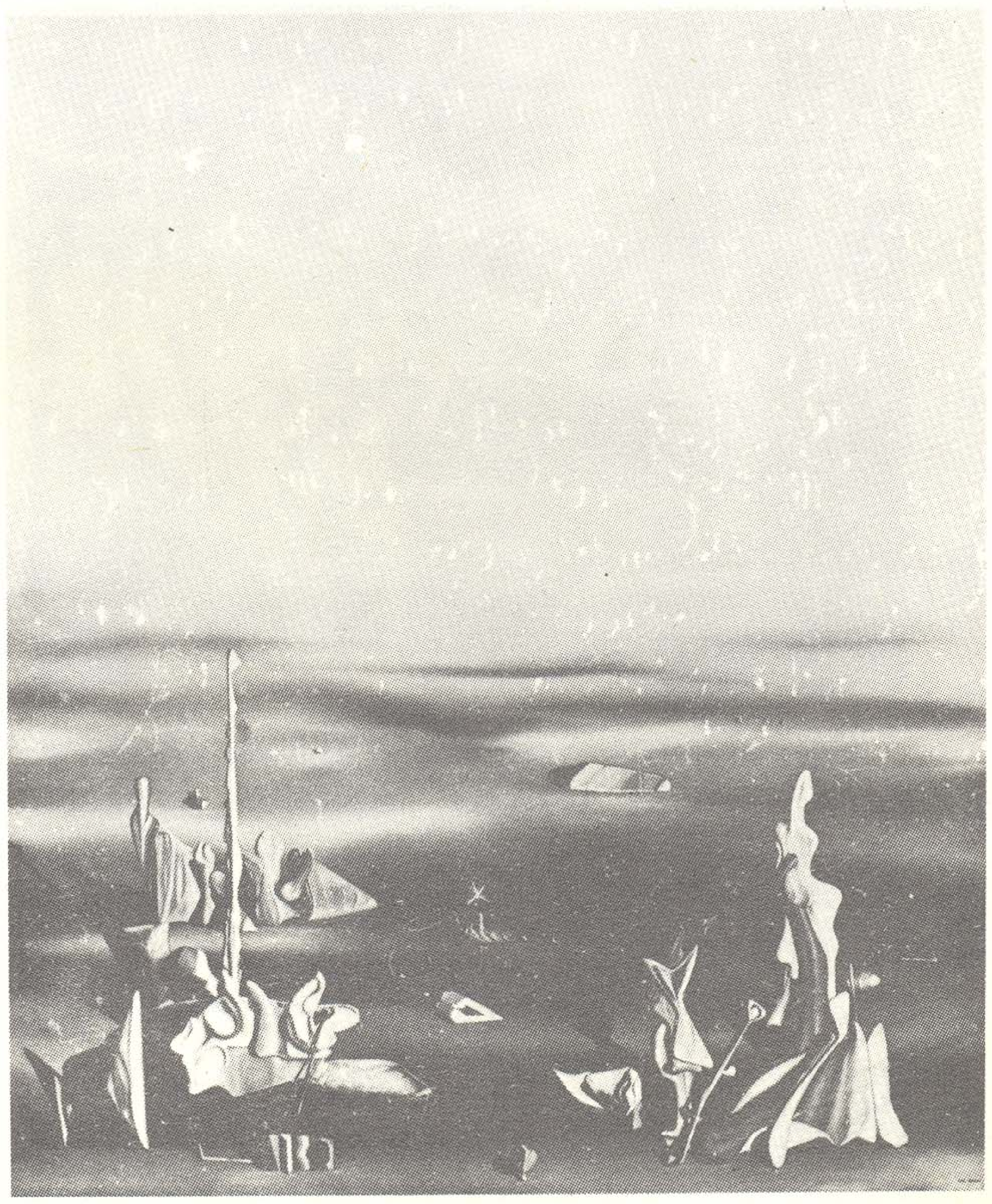
أما الكهف فهو يحتوي على (منظر) ، وعلى جبل يشبه ثدي المرأة . وهكذا تجسد اللوحة (حب الذات) بكل وضوح .

أما اللوحة الثانية التي قدم لنا (دلفو) نفس الموضوع (المرأة والمرآة) ، فنرى فيه نفس المرأة ، لكنها تقف في المقدمة تنظر الى المرآة ، بينما يظهر شخص آخر ، (ربما كان الفنان) الى اليسار ، وعلى الارض تبدو المجوهرات مرمية في الشارع ، وتبدو الاطلال الاثرية في الخلفية .

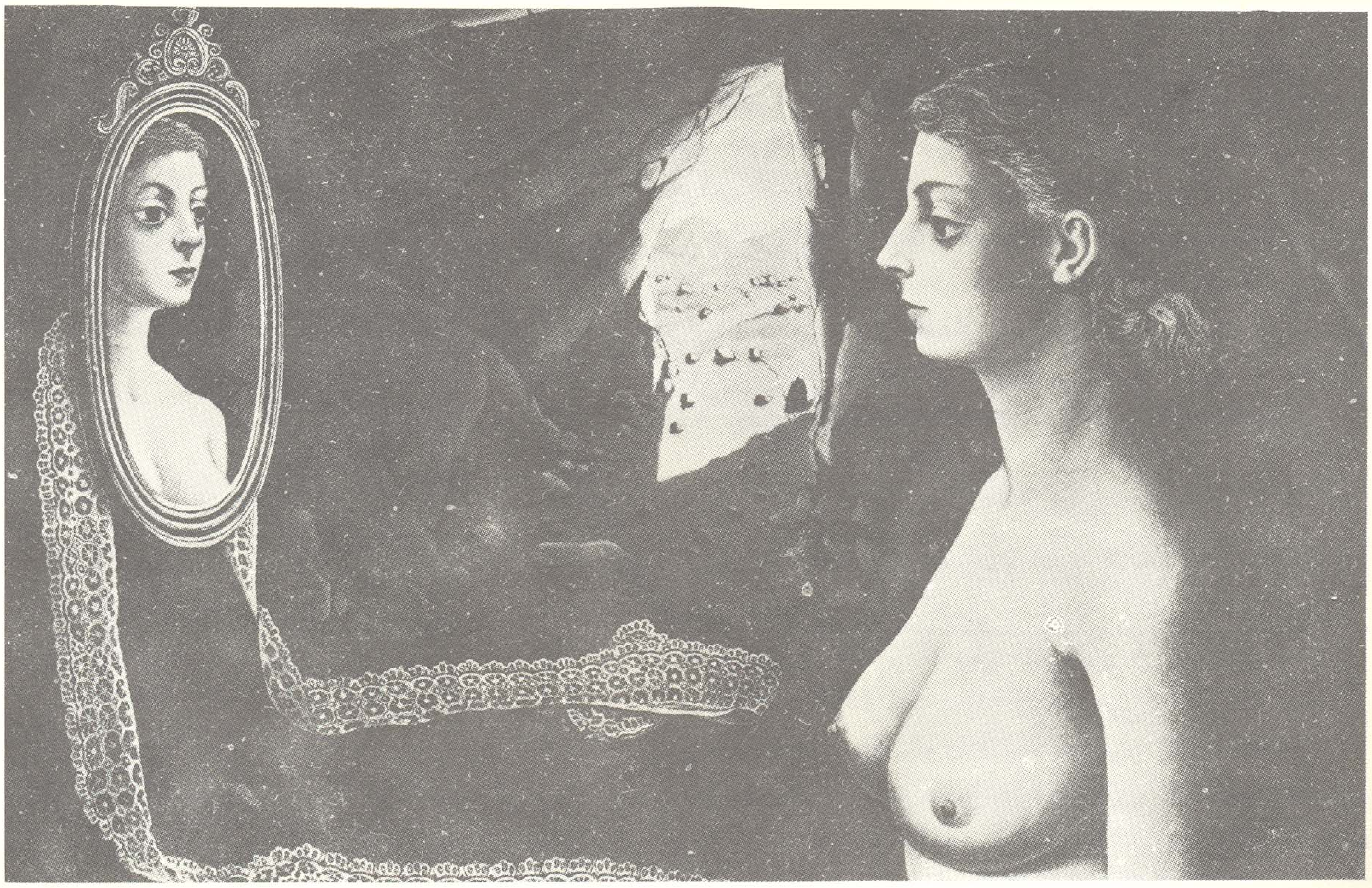
ومرة أخرى تبرز أهمية (النرجسية) في العمل، ان جمال المرأة التي تحب نفسها ، هو جمال ضائع ،



ايف تانجي ... ماما ... بابا قد جرح .



ايف تانجي ... الغرباء الخمس ١٩٤١



المرأة والمرآة لبول دلفو

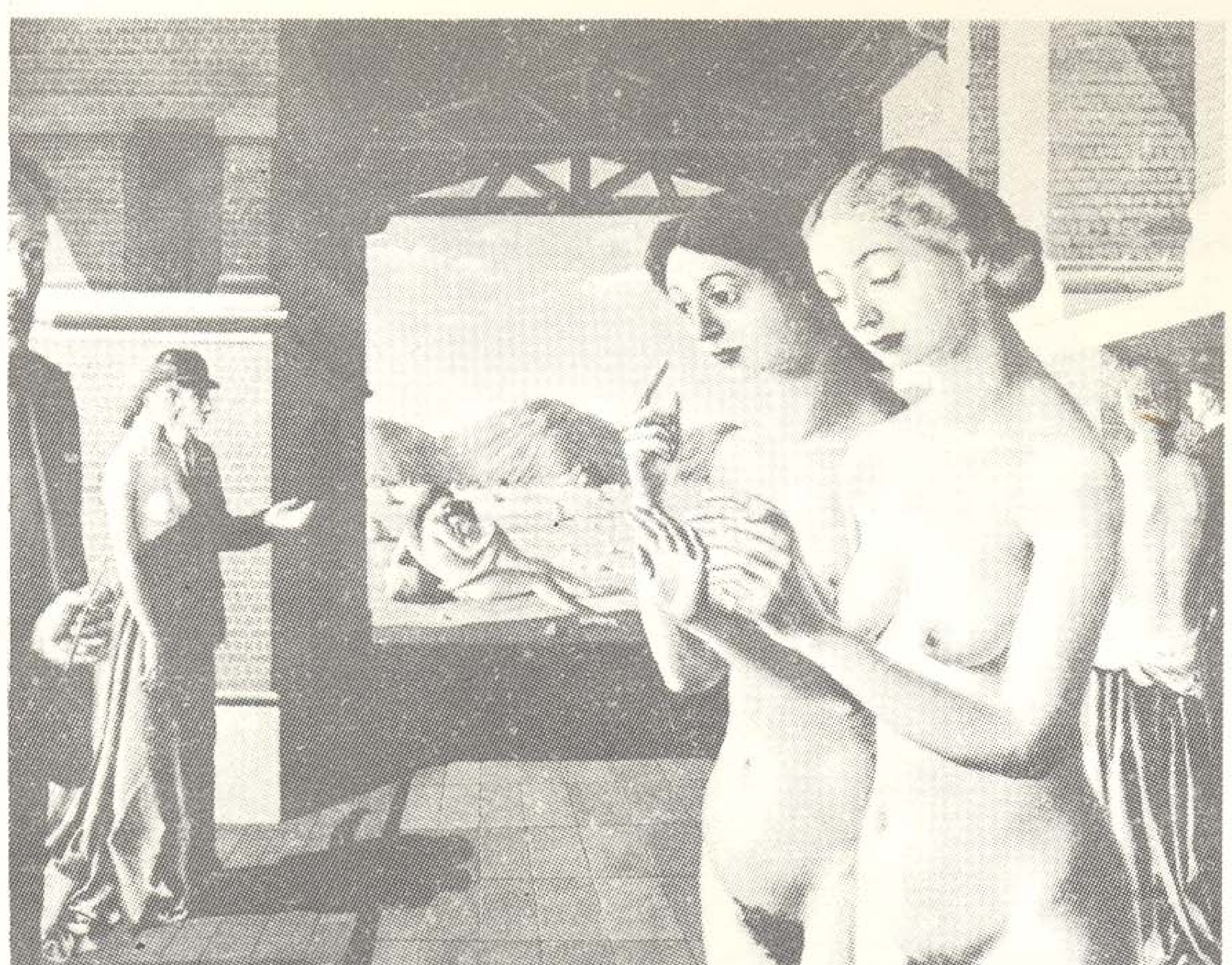
مثل الاطلال لانها بعيدة عن الرجل ، لا تهتم به .

أما لوحته (طرق المدينة) فهي تقدم لنا ، موضوعا اكثر تعقيدا ، ان المرأة الجميلة نفسها ،نصف عارية ، تقف في وسط اللوحة ، وفي الشارع بين المارة ، والرجال يرتدون كامل ألبستهم ، وقبعاتهم، لكن الملاحظ أن كل شخص من الاشخاص لا يظهر عليه أي اهتمام بالآخر ، الافتاتان ... وبعض النسوة يحملن المصابيح ، أو الشموع ، والرجال ينتظرون... ويبرز شخص الى اليسار امام المرأة ، وهو ينظر باستطلاع الى آخر .

والمنظر المحيط باللوحة من الجهتين ، يقدم لنا الخضار والازهار وبعض الاشجار ، وبحرة صغيرة ، وجبل عال ، وان هذه الازهار تقدم لنا (رمز المرأة) كما يرمز الى الجبل بالرجل ، وهكذا يمكن ان نفسر الكثير من المشاهد على الطريقة الفرويدية .

ان من الواضح ان الفنان كان عاشقا لامرأة تدير ظهرها له وهو يقدم لها الربيع والحياة ولكنها ترفض رغم ماتحمله من الحيوية والحياة لهذا تبدو (مكبلة) ومغلولة ...

اما لوحته (الايدي) التي رسمها عام (١٩٤١) فهي تقدم لنا نفس المرأة ، تقف بجانب امرأة أخرى سمراء اللون ، وهما عاريتان ، والفنان يبدو موجودا، وقد رفع يده ، وهو يراقب المرأة ، ونرى زوج من



الايدي ... بول دلفو

الاشخاص ، وفي كل الاحوال ... المرأة عارية والرجل لابس ، وجميعهم يشاهدون مشهد حب ، كأنه يدعو الناس الى ... الحياة .

لم يعرض (دلفو) مع (السيرياليين) ، رغم ان (بروتون) يقول بأن (دلفو) يقدم لنا الحلم على شكله الافضل .. لكن أعمال (دلفو) اكثر رمزية ،وبطريقة خاصة من السيريالية .

٧

الفنان
ماتا

« على الفنان أن يكون ملتزما طالما أن البشر مترابطون معا » (ماتا)

ولد (ماتا) في (تشيلي) وذهب الى (باريس) عام (١٩٣٣) حيث التقى مع (دالي) و (بونويل) و (لوركا) وتعرف على السيرياليين ، واصبح عضوا بارزا في هذه الحركة .

في عام (١٩٣٩) سافر الى (الولايات المتحدة) اثناء الحرب ، وكان احد العناصر الفعالة التي ساعدت على ربط السيرياليين المهاجرين الى (امريكا) مع الاخرين الباقين في أوربا .

وكان أحد قادة الحركة (التعبيرية ـ التجريدية) .

وأصبح صديقا لعدد من الفنانين الامريكين الهامين من أمثال (أرشيل غوركي) و (موزر ويل) و (نوغوشي) وحقق عبر هذه الصلات وجودا هاما في الحركة السيريالية والتعبيرية .

بدأ الرسم عام (١٩٣٧) ، وأصبحت أعماله قريبة من أعمال (تانجي) مابين (١٩٣٨ ـ ١٩٣٩) ، وتميزت بالالوان المميعة التي توضع على سطح القماش ومن ثم تحرك ، ويرسم عليها بالفرشاة بعد ذلك لتقدم الشكل الواضح .

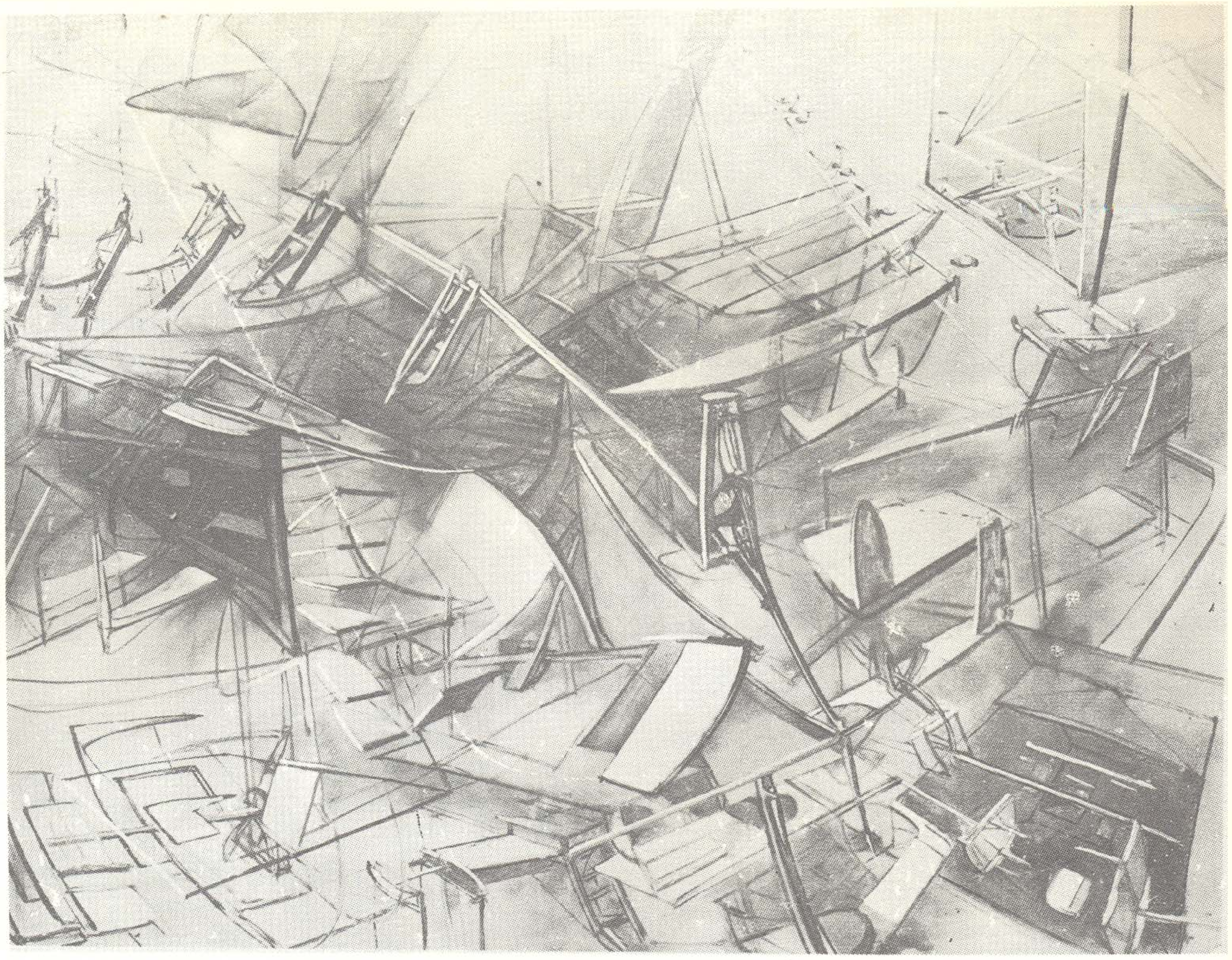
وتميزت لوحاته الاولى بالرغبة في اكتشاف الاسلوب التلقائي والتعبير بهذه الطريقة .

وفي عام (١٩٤١) سافر (ماتا) و (موزرويل) الى المكسيك حيث شاهدا اعمال عمالقة الفن المكسيكي ، وتأثر (ماتا) بما شاهده من مناظر غنية ، ومن تجارب عريقة .

وان أهمية (ماتا) ترجع الى أنه كان الصلة الوثيقة التي ربطت الفن السيريالي بالفن الامريكي ، وبما حاوله من ابتكار لغة خاصة سيريالية تعبر عن العالم الذاتي .

وفي عام (١٩٤٢) بدأت تتبدل أشكاله ، وتخضع الى تغيير هام ، حين بدأ يرسم اللوحة على سطح دون اهتمام بالمنظور التقليدي ، وبدخول بعض العناصر الهندسية في أعماله ، وكذلك الخطوط المتحركة على المساحة .

لكن تجاربه الاخيرة خضعت لتطور كبير حين بدأ يلجأ الى الاساطير القديمة والرسوم الشعبية ويقدمها على شكل جديد مبتكر تماما ، انه بدأ يكتشف اهمية هذه العناصر التي ترجع الى الحضارة السابقة لكولومبس في أعماله ، وهكذا أعطى السيريالية بعدا على صلة بالاساطير الشعبية والمخزونات القديمة ذات الاصل الهندي تماما .



إحدى تجارب الفنان ماتا الأولى

واستطاع (ماتا) في مراحله الاخيرة ان يقدم لنا مواقف انسانية لابعد الحدود حين رسم عدة أعمال عن القضية الفلسطينية كان اخرها ما عرض في معرض (من أجل فلسطين) ... وهكذا خضعت لتبدل جذري معاصر .

حوار مع الفنان (ماتا)

● ماذا تعني السيريالية بالنسبة اليك في عام ١٩٦٦ ؟

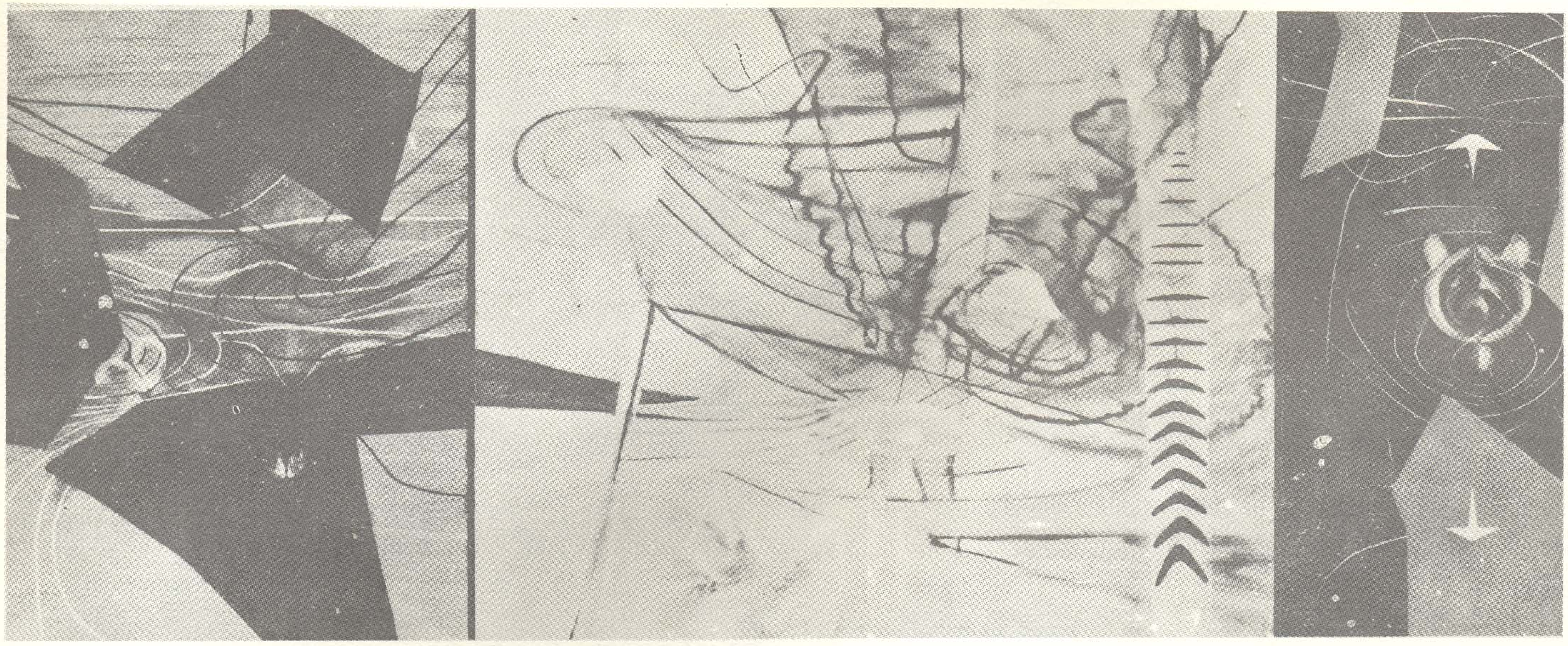
ـ انني أرى أن (السيريالية) تعني أن نستخلص من الواقع ما هو أبعد منه ، وأن نكون واعين للاشياء من كل الانواع ، أن نقدم ما هو (اجتماعي) ،و (اقتصادي) من العالم ، وايضا من (العقل) ، لهذا السبب تبدو السيريالية هي عملية ثورية هدفها أن تتحرى فعالية الفكر الحقيقية ، بدون أي تأثر بالقيم الاخلاقية والجمالية ، أن نسعى الى فهم الكائن الحي والعالم .

انني أفهم العالم عن طريق الحركة ، كل شيء يتحرك ، حتى التفاحة ، أو الزهرة ، اللتان تتمتعان بحركة تختلف عن غيرها ، وكل هذه الحركات، تنعكس في نفسي ... كحركات ، وانفعالات هي نفسها تشابه الحركات .



تحليل نفسي للفنان ماتا ١٩٣٩ .

ان هاتين الحركتين هما بداية تكون اللغة عندي ، ان هذهاللغة هي بداية((تكوين اللغة))،وقد انتقلت من هذه الحركة التي يتضمنها العالم ، عدة أشكال من الحركة التي سعت لتكوين (لغة) ، تستبدل باللغة التي أهانت الانسان وكانت تلك بداية التكون والتي



اميرالدم للفنان ماتا ١٩٤٣

أصبحت اليوم عبارة عن (توتم) جديد يسيطر على عصرنا الراهن ، لنخرج من الرعب الذي يسيطر على العالم ، هذا الرعب الذي أوصلنا الى حرب (فيتنام)؟!

■ كيف تفسر علم الجمال في مفهومك المعاصر ؟ !

– أنا لاادعي بأنني قد ابتكرت علم جمال جديد ان علم الجمال هو شيء يأتي فيما بعد حين قدمنا نظرة ثورية قد تكون دعوة للبشاعة ، في المظهر السطحي .

وإن من السابق لأوانه أن نتحدث عن ذلك ، أن نقول بأن هذه النظرة جميلة أو بشعة ، إنني وجميع السيرياليين ، كل فعالية هي فعالية ثورية ، إن النظرة المعاصرة لا تقول إذا كان هذا جميلاً أولا ؟ !

حياة (مارا) ، أو (سان جوست) هل هي جميلة ؟ كما أن القضية ليست قضية (مساحات متوازية) ، وهي ليست القضية الجمالية التي تشغل الفنانين السيرياليين ، بل القضية الثورية ، ولهذا أنا لا أؤمن بالتحدث عن الجمال في هذه الحالة ، أنا لم أفكر في هذه الحالة ، أنا لم أفكر في أن أقدم ما هو جميل بالمعنى الدارج للكلمة .

– ما هو التعريف الذي تعطيه لكلمة ثوري ؟ ! التي جعلتها اساسا في عملك ؟!

● إنني أعني بالثورية هي إعطاء أقصى الامكانات المتاحة لوعي أفعال الانسان ، في علاقتها مع الاشارة الهندسية واللانهائية ؟ ! إذا كانت كلمة ثورية مرتبط بالاحداث والتصرفات فهي (ثورية الظروف) والتي أصبحت الآن متجمدة وضعيفة ، ولهذا يجب الاستمرار في العمل حتى نعطيها معنى جديداً ، الثورة الدائمة . وإن الهدف هو الوصول الى فهم عميق للإنسان ... وليس للاقتصاد وحده .

وهذا يعني ، المشاهدة العميقة ، وكل تصرف ثوري ، هو تصرف سيريالي ، سواء كان ثورة حزب سياسي يسعى الى توعية الجماهير ، يجب البحث عن الإنسانية . وإن كل التصرفات التي يقوم بها إنسان تجاه آخر والتي نسميها إنسانية ، هي شيء قليل جداً ، عما يمكن أن يفعله إنسان لخدمة آخر .

أن تكتشف العالم ، لا يعني أن تكذب ، وإن حالة العالم المعاصر وما يحدث فيه من آلام هي نتيجة لأننا لم نستطيع أن نملك القدرات أو الوسائل التي تساعدنا على خدمة الانسان . ولكن مازال الامل قائما ما دمنا يقظين لوجود إمكانات كبيرة من أجل تبديل العالم ، مع أن بعضها لا يبدو ظاهراً .

■ إنني سعيت حتى لا أتجاهل أي شيء يحدث في هذا العالم ، خلال حياتي كلها ، ومن الواضح أن مهمة الفنان أن يكون (ملتزماً) ، طالما أننا ... نحن البشر مترابطون معا . ان عليَّ أن أولد في ضمير الناس ، كظاهرة واضحة ، وإذا خذل احدنا الآخر فاننا نفشل في الحياة ، ولهذا المعنى يمكن أن تكون هناك ثورية جنسية ، ذلك لأننا سوف نشعر بالحياة ، على أننا مترابطون معا ، من اجل قضية وأحدة علينا ان نتوصل الى حلها ، ولكن لا يبدو اليوم – في هذه اللحظة – كما كان يرى في الماضي أن الارض كروية وهي تتحرك .

(٨)

سلفادور دالي

ترجمة : فريد جحا
عن موسوعة يونيفرسالس

مقدمة :

يمكن للاسباني [سالفادور دالي] أن يدعي ، بعد بيكاسو ، أنه يحمل لقب (أوسع الرسامين شهرة في العالم) ، اذ لا يكاد يمر أسبوع الا وتخصص الصحافة العالمية له فيه مقالا أو عدة مقالات ، لقد أدخل السريالية ، بحسناتها وسيئاتها ، الى جميع الاكواخ ، حين تطابق ، في فنه ، مع صورة من صور هذا المذهب ، كذلك يمكن اعتبار نتاجه ، على الرغم من ان فيه كمية كبيرة من التوافه ، واحداً من أجرأ انتاجات التصوير السيريالي وأكملها انه يصور ، على كل حال الميل الاكثر اتجاها نحو (الفرويدية) وضلالات (إيروس) (١) المصورة فيه بواقعية تترك مكاناً صغيراً لإبهامات الرمز ، إلا أن دالي يبلغ بأصالة موضوعاته وفظاظة طَرَفِهِ مكاناً يتجاوز فيه كل ما يمكن ان يوجد من مرضي ومضجر في هذا التعظيم المجنون للرغبات والشهوات .

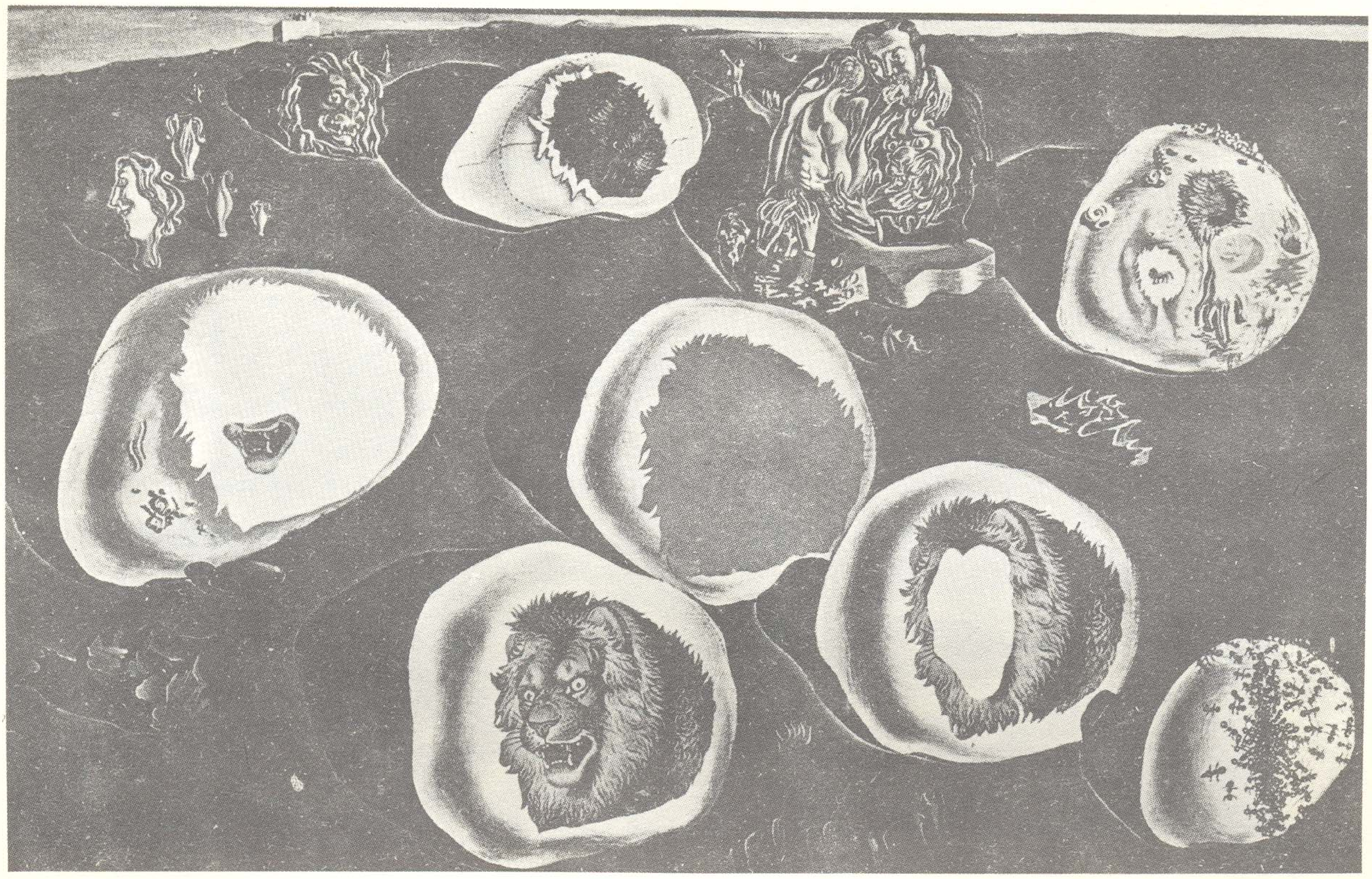
كيف غدا عبقريا :

ولد سالفادور دالي ، وهو ابن كاتب عدل ، في عام ١٩٠٤ ، في فيغوراس ، بمنطقة كتالونيا ، ثم انتسب في عام (١٩٢١) الى مدرسة الفنون الجميلة في مدريد ، حيث لم يتأخر عن الظهور متميزاً بعطائه وشغبه في آن واحد .

وارتبط بعد أن تردد باستمرار على الاوساط الفوضوية والطليعية ، بصداقة مع غارسيا لوركا . وقد قام في عام ١٩٢٨ ، برحلته الاولى الى باريس ، حيث اتصل بالجماعة السيريالية . وكانت سنة ١٩٢٨ حاسمة ، ففيها التقى (غالا) ، زوجة إيلور الاولى ، التي سيتزوجها في المستقبل ، واستقر منذئذ في باريس وعرض نتاجه في رواق (غومانت) برعاية بروتون وأسهم مع بونويل في اخراج فيلم (الكلب الاندلسي) .

كان دالي ، منذ عام ١٩٣٠ والى عام ١٩٣٥ ، ومن فضيحة (عصر الذهب) ، فيلم بونويل الملعون الذي أسهم فيه ، الى نشر (انتصار اللامعقول) ، الذي لخص فيه نظرياته عن آلية تداعي الصور ......

(١) **ايروس** : إلهة الحب لدى الاغريق ، وتمثل عادة في صورة **تحمل** ملامح طفل أو غريزة الحب لدى فرويد .



لوحة للفنان سلفادور دالي

كان دالي خلال هذه السنوات المحرك المتحمس لسيريالية يعوزها التوازن ، وعندما غدا شهيرا في الولايات المتحدة الاميركية ، رحل اليها ، مع رغبة عارمة في الحصول على مال يكافىء موهبته ، وكان ذلك شبهة ، أدت مع أخريات ، الى القطعية مع بروتون في عام (١٩٤١) وأخذ دالي ، منذ ذلك العام يوزع وقته بين نيويورك وباريس ومرفأ (ليغا) الذي يمتلكه في كاداكيس باسبانيا .

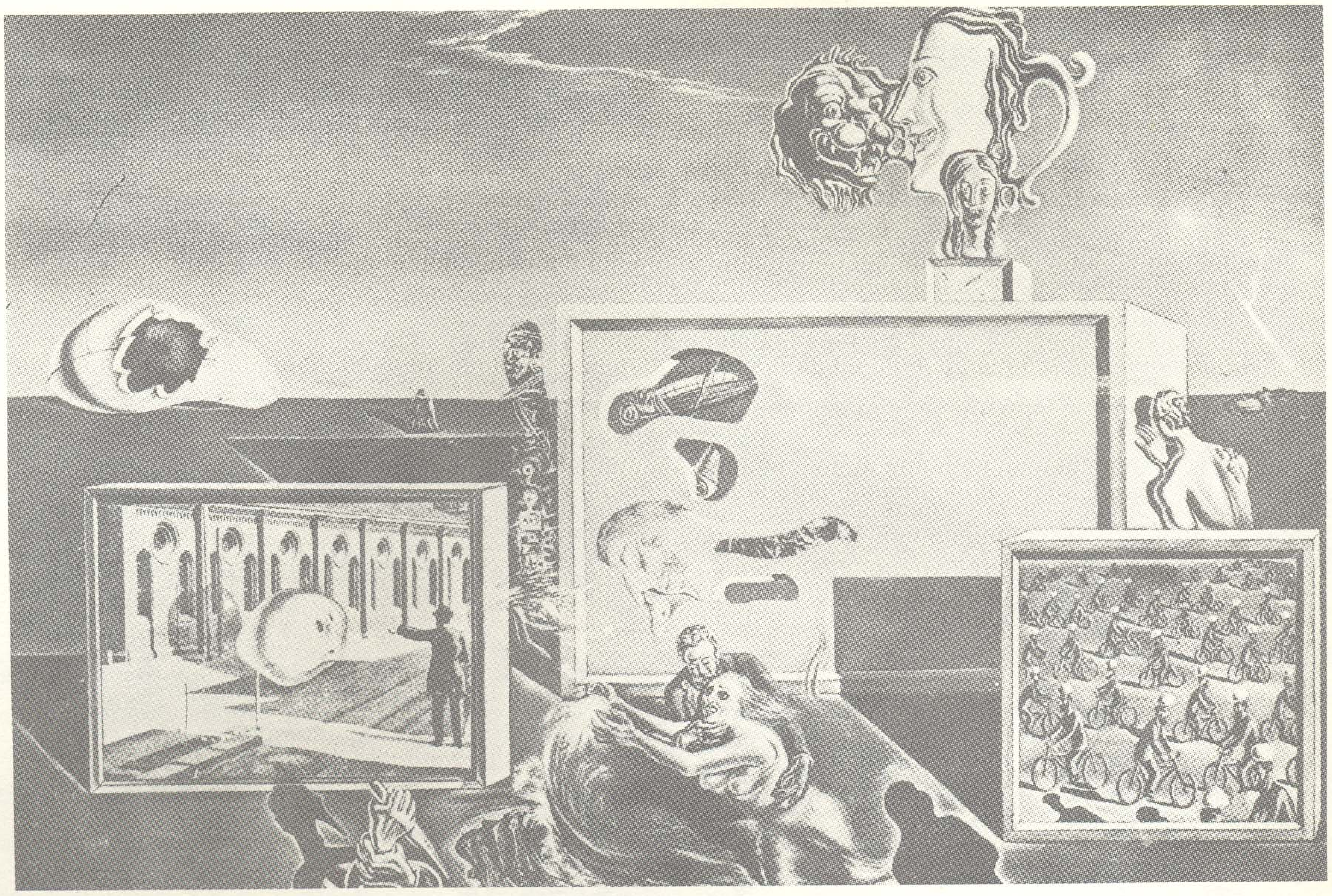
الذهان (٢) التأديلي النقدي :

أغرت (المستقبلية) و (التكعيبية) دالي على التوالي ، لذلك لم يبدأ عملاً شخصياً حقيقياً إلا بدءاً من عام (١٩٢٧) ، وتم ذلك خاصة بعد لوحة حملت عنوان (الدم أحلى مذاقاً من العسل) ، تلك اللوحة التي كانت صفتها الحصرية لا تقبل الجدل ، وكان على مخالطة السيرياليين ، ومعرفة اكثر عمقا بكتابات الحركة النظرية ، أن تشجعا الرسام على المثابرة على السير في هذا الطريق الذي ينقل وساوسه الخاصة والغنى الخلاق الذي طبع نتاجه بين عامي (١٩٢٨) و (١٩٣٥) والذي كان انعكاس تحرر داخلي ، ولكن ؟ لا شيء ــ منهجياً ــ متفقاً عليه أكثر من هذا التفجر لغنائية نوع جديد من الفن .

وإنه ليوجد ، حتى في قلب المشروع السيريالي ، تعظيم لشأن الرغبة باعتبارها عاملاً ، محركاً أساسياً للحياة النفسية الانسانية ، ذلك أن من طبيعة الرغبة ، أو (حين نأخذ بالمصطلح الفرويدي) ان من طبيعة مبدأ اللذة الدخول في نزاع يجري في أن واحد مع الحقيقة الخارجية ، متمثلة بالدرجة الاولى بالمجتمع ومحرماته ، ومع مختلف السلطات النفسية اللاشعورية تقريبا ، والتي هي تعبير مستبطن عن هذه المحرمات نفسها .

إن أصل غالبية الاضطرابات العقلية ، التفتيش في الدعوى التي يقيمها بدون انقطاع ، مبدأ اللذة بتظاهرات للقانون خارجية وداخلية ، لقد فهم دالي هذا كله ، فهماً عميقاً ، كما يشهد على ذلك إهتمامه بعلم النفس المرضي بصورة عامة ، والهواس الهذياني بصورة خاصة ، هذا الشكل المثالي من اشكال

(٢) جنون هذياني من أعراضه الأساسية الهذاء الثابت الذي لا يصحبه اضطراب عقلي آخر .



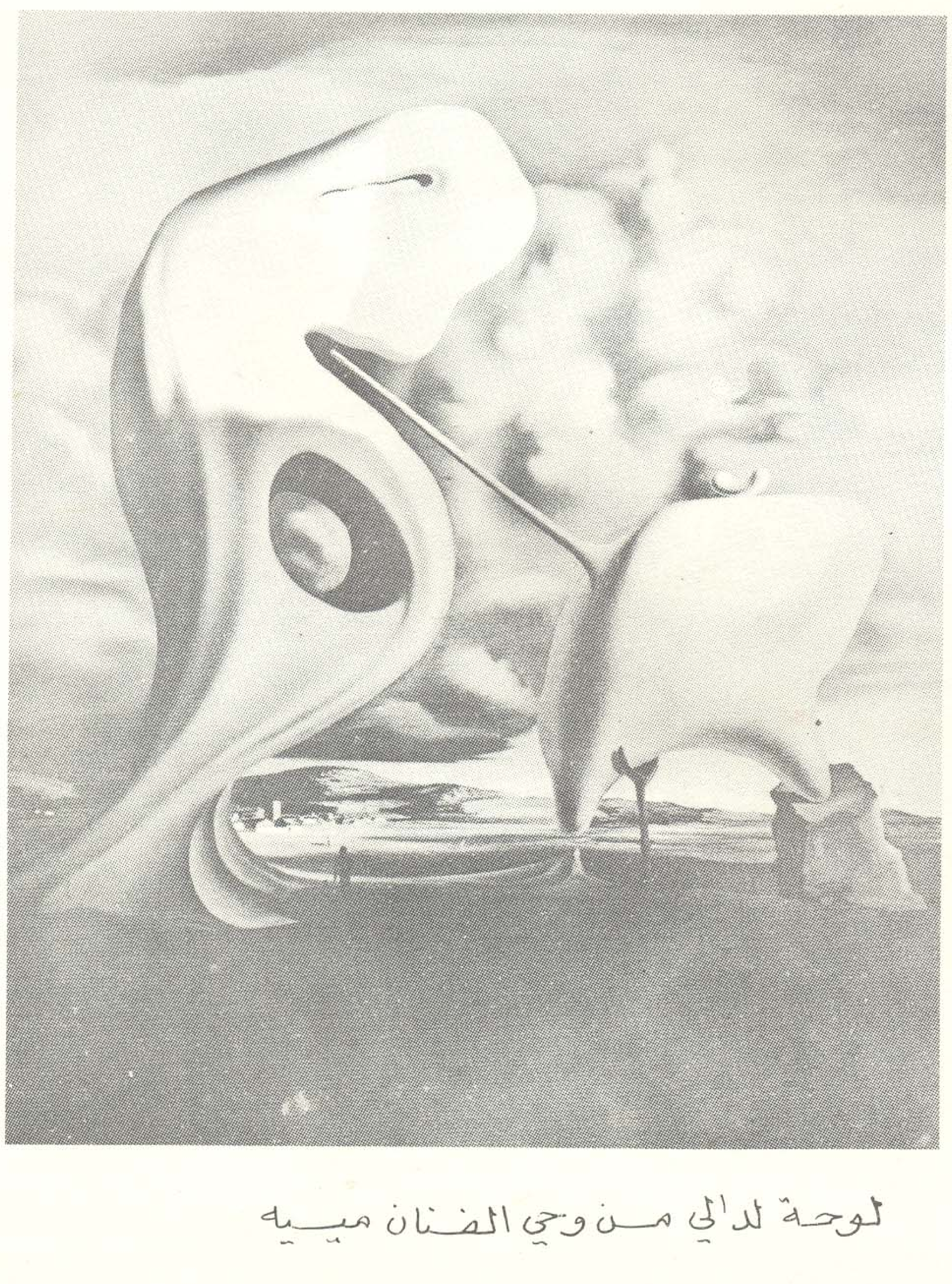
تجربة أخرى للفنان دالي

الهذيان المنظم ، الذي تعبر فيه الرغبة عن نفسها بشدة ونقاء يتحديان المحرمات الجنسية ، وسيتولد عن هذا التفكير في بعض الحالات المرضية المميزة النشاط الهذياني النقدي الشهير ، الذي هو [طريقة عفوية للمعرفة اللاعقلانية المعتمدة على تجمع تفسيري - نقدي للظواهر الهاذية] ، وبعبارة اخرى ، يقترح دالي استعارة صفة رسالة اللاشعور الفظة من الذهان ، ومنطقه في الهذيان ، وتماسكه المفكك ، الا انه يرفض ان يدع نفسه سجين مذهب ما ، ويرغب في الاحتفاظ بحق النظر في أسوأ الاضطرابات العقلية ، فالفنان يلهو على لوحتين : انه حين يتصنع الذهان ، يحرر القوى المظلمة الكبرى في داخله ، ولكنه حين يصبها في قالب التعبير الفني ، يتخلص بذلك ، من سلطانها وينجو بنفسه .

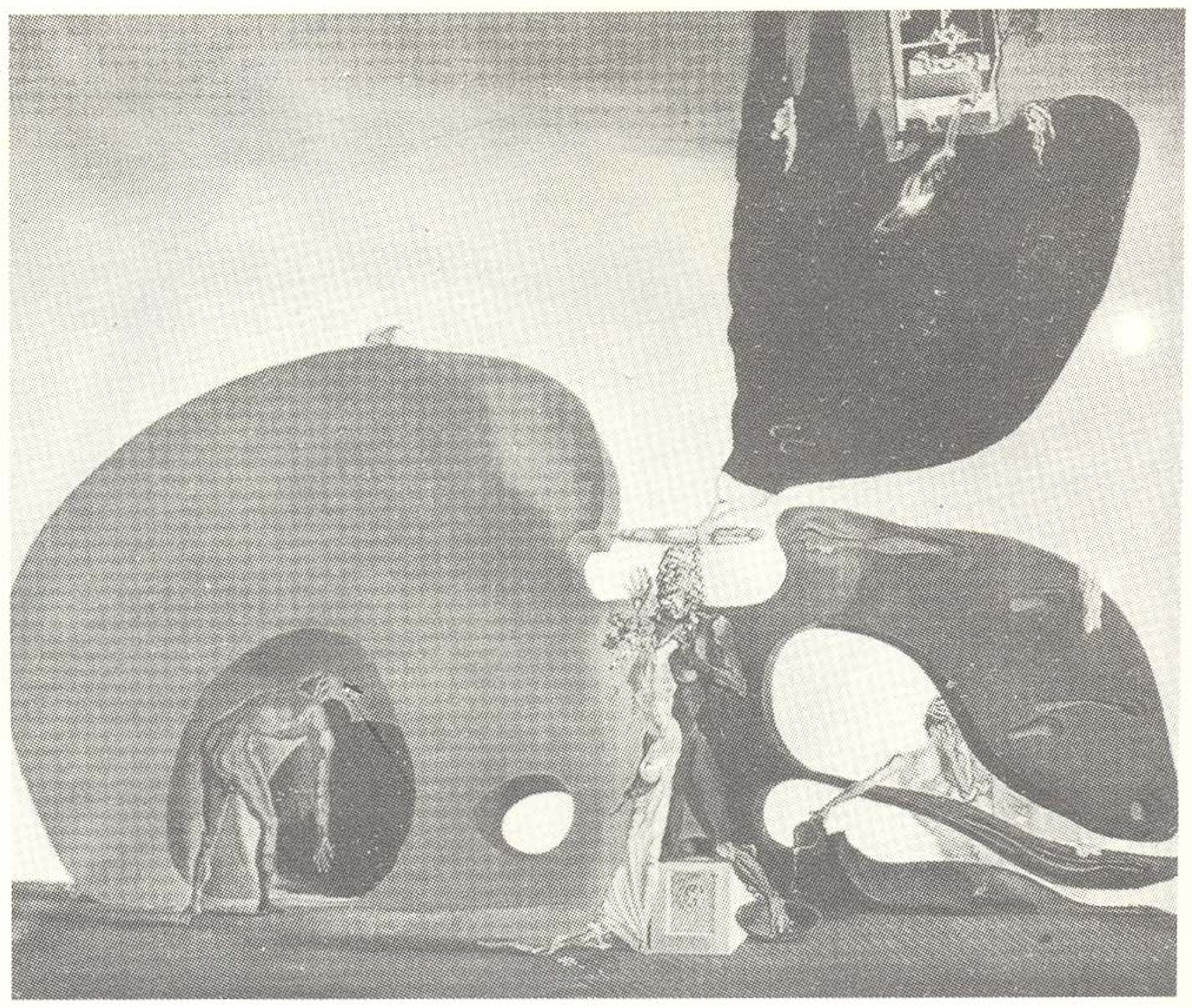
عالم دالي :

اننا نعثر على هذا الخليط من الجمود والنشاط في تطبيق الطريقة على التقنية التصويرية ، ويسجل دالي في كتابه (حياة سرية) :

[هأنذا ، طوال النهار ، جالس أمام الحامل ، كنت اثبت لوحتي كوسيط التنويم المغناطيسي ، لأرى انبثاق عناصر خيالي الخاص منها ، وعندما كانت الصور تتوضع بوضوح تام على اللوحة ، كنت أرسمها



لوحة لدالي من وحي الفنان ميليه



ولادة الرغبات - دالي.



الكاردينال ... دالي

في الحال ، وهي حارة] .

إن جميع مجهودات الفنان ترمي الى استدعاء الصور البصرية الذاتية ، وترتيبها في الفراغ (التصويري) ، وهو من أجل عملية الرسم ، يرجع الى لعبة الصور المطبوعة ، أو النقل الملون ، إن البحث عن نظام تشكيلي ، هو في غير محله ، فدالي يطالب من فن التصوير ان يكون [تصويراً فوتوغرافياً باليد ، وبالالوان] . فكلما كان التصوير أهلاً لتجسيد استيهاماته (٣) مع أكبر قدر من ((الواقعية)) قدر له أن يبلغ غرضه : وهو قذف الاضطراب في عقل الشاهد .

ويعرض عالم دالي نفسه إذاً ، على شكل أنواع من طبقات الخيالي ، الى تصوير مدقق ، وألوان صارخة في الغالب ، انه يقدم ، متناقضا مع أكاديمية أساليب تصويرية مستعملة ، رؤى توصف ضمن أجرأ أنواع التصوير الغربي ، إن نتاج دالي ، وهو مجموعة جد واضحة لرغبات غير معترف بها ، يملك أكبر قدرة على تقديم الجسد الانساني ، وهذه الرغبات يحيل اليها محللو النفس كل شيء ، لكن ذلك سيكون ضئيل القيمة اذا لم يستمد منه شعر غريب ، يجد فيه التصوير أخيرا نفسه .

ان دالي رسام ما هو بيولوجي ، وحشوي ، أي رسام التحليل ، وباختصار كل تحولات المادة ، إن أكثر أعماله تأثيراً يحصل عليها بتغيير الخصائص الاساسية للأشياء المألوفة ، كمافعل في لوحته **إصرار الذاكرة** (رسمها في عام (١٩٣١) وهي موجودة في متحف الفن الحديث في نيويورك) ، حيث تعير الساعات تشكيلها الى بعض الاطعمة .

وتحول الاشياء لديه يشكل إهتمامه الاكبر ، وهو يتغنن منذ لوحته الرجل غير المرئي (١٩٢٩ ــ ١٩٣٣ ــ لوحة غير منتهية ، موجودة في مجموعة غالا ــ دالي) ... يتغنن في عرض اشكال تحوي معنى مزدوجاً كما فعل ذلك من قبل الرسام (ارشيمبولدو) (٤) .

ان ذلك يشهد على ما في ينابيع اللغة التصويرية من أهمية غير منتظرة ، فهل غدا دالي رساما رغما عنه ؟

ان (ج . كاسو) يعتقد بذلك عندما يشير الى استعمال المنظور الفضائي لغايات رمزية في أعمال مثل لوحاته ملاءمة الرغبة (١٩٢٩ ، مجموعة خاصة) أو اللذات المتوهمة (١٩٢٩) مجموعة السيد والسيدة سيدني جانيس ــ نيويورك .

إن عالم دالي يلامسنا أخيرا بظرفه في الاحتفال بالمفزع ، وبأساطيره المعاشة (حيث تحاذي زوجه غالا لينين ووليم تل) ، وبصورة الحيوانية الشاذة (التي يتحول النحل والجراد فيها الى حيوانات ضخمة داعرة) .

على أن نتاج دالي بعد عام (١٩٣٩) يغرق في الاكاديمية الاكثر رجعية ، ويتسم بطابع الصوفية المشبوهة ، وهو بالمقابل ، يحمل في حقول نشاطه الاخرى التي يتصدى لها (اعلانات ، محاضرات وعروض ، رياش ، ديكور البالية ، مجوهرات ، رسومات ، زجاجيات ، الخ ...) يحمل دالي في ذلك كله طابع عبقريته ، ويكشف عن واحد مداخل السبريالية الاساسية في الحياة اليومية .

(٣) الاستيهام : تصور تخيلي خادع من حلم أو هلوسة .

(٤) رسام ايطالي (١٥٢٧ ــ ١٥٩٣) عرف عنه رسم الأشكال المؤلفة من زهور وفواكه ، ومن محار وأسماك .

بين دالي ولوركا

٩

بقلم : انطونينا رودريغو
ترجمة : خليل شطا

لقد تعارفنا في مدريد ، في قصر الضيافة الجامعية في مطلع العام الدراسي ١٩٢٢ - ١٩٢٣ ، بعد أن أتى [غارسيا لوركا] من غرناطة عام (١٩١٩) ، وكان عليه ان يقيم في هذا القصر بشكل نهائي ومالبثت شعبية [لوركا] ان جعلت من غرفته ميدان مناظرات شعرية ، وكان [سلفادور دالي] يقول بأنه موجود في مدريد [ليتابع دراسته كرسام] . لقد كان شاباً وسيم الوجه في الثامنة عشرة من عمره ، ممشوق القامة ، عيناه الكبيرتان والخضراوان تفيضان بالسحر ، وكان مظهره ينم عن الغرابة والشذوذ ، فقد كان شعره طويلاً ، وهو يرخيه على خديه ، مما يثير الدهشة في النفس بحيث كانت الفجريات اللواتي يأتين ليجلسن كنماذج ازاءه في شقته الصغيرة الواقعة في شارع [مونتوريول بفيغا راس] يلقبنه [صاحب الشعر الطويل] ، أما لباسه الرسمي فقد كان أيضاً مخالفاً للمألوف ، فهو يضع رباط عنق عريض ومفرط في الطول ، وطاقية من صوف سوداء ، مدورة ومسطحة ، طويلة الوبر ، ودثاراً للكتفين لا يخلو أيضاً من الغرابة . حقاً كان يبدو وكأنه من الشخصيات الهزلية الاصيلة في مسرح [فالي أنكلان] وكان الناس في الشارع يلتفتون الى الوراء لدى مروره ، فلقد كان يثير فضولاً كبيراً بحيث كان والده وأخته اللذان إصطحباه يخشيان أن يطارده المارة ذات يوم أو يرشقونه بالحجارة .

وفي قاعة الطعام في قصر الضيافة كان هؤلاء الاشخاص الثلاثة ، الذين يلبسون ثياب الحداد على الوالدة التي توفيت منذ عهدٍ قريب ، يثيرون فضول المشاهدين الذين أخذوا ينظرون اليهم بودٍ واهتمام . تقول [آنا ماريا دالي] بهذا الصدد : [في وسعنا أن نلاحظ نظرة تنم عن الفطنة والذكاء ، وهي تشبه لفتة سلفادور بنظرة [فيدريكو غارسيا لوركا] الذي يوشك أن يصبح صديقه ، وكان هناك آخرون غيره ينظرون الى هؤلاء الاشخاص الثلاثة ويتعاطفون معهم ، نذكر من بينهم [اوجينيو مونتيس] و (ارنستو هالفتر) و (دانييل فاسكيز دياز) و (مانويل أبريل) و (كلوديو دياز) ، و (جوزي مورينو فيلا) ، و (لويس بونويل) و (راما سو ألونسو) و (جوزي أنطونيو روبيو) ، و (إرنستو لا سو دي لا فيغا) ، و (بيبي بيلو) ...

... كان قصر الضيافة عبارة عن كلية جامعة أسستها جماعة من الاساتذة من أجل مجموعة المتخرجين في الدراسات العليا ، يشرف عليها العالم بالفيزيولوجيا الشهير [سانتياغو رامون إي كاجال] ،

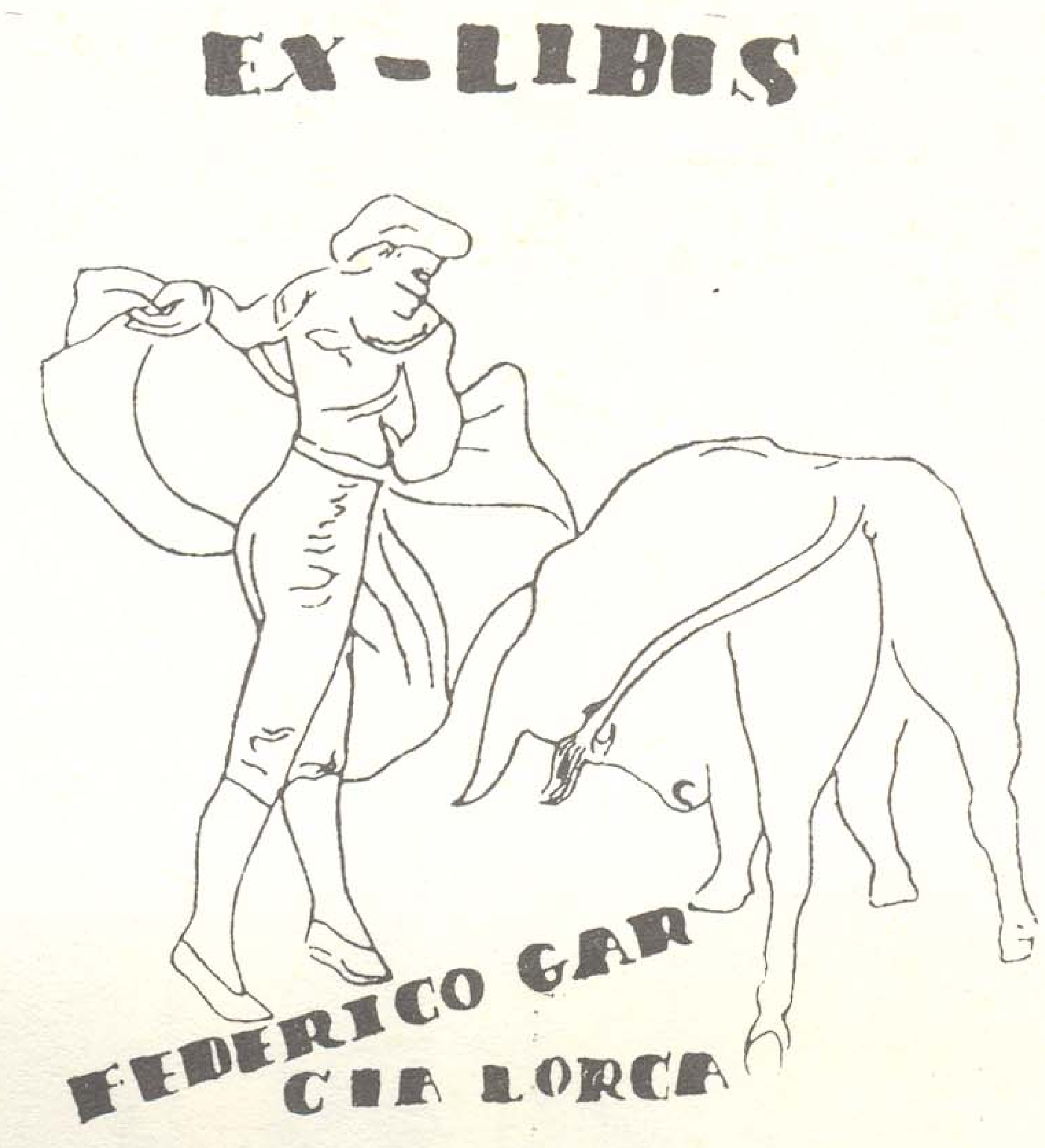
وكان جو هذه الكلية يعكس بدقة لأول وهلة الروح السائدة في المؤسسة الحرة للتعليم التي كان فيها (غيز دي لوس ريوس) يأمل أن يوجه البلاد نحو (الافكار الاكثر تسامحا والاكثر تساهلاً في الحياة والثقافة الاوروبيتين) وكان الطالب يتمتع فيها بجو عائلي وبتربية ذات نزعة إنسانية ، ويعيش الشباب وهم يختلطون بالاساتذة والباحثين والشعراء أو الفنانين الذين كان نموذجهم الفكري والفني والانساني يعتبر منبهاً وهادياً لهم .

كان الاتصال بين رفاق الدراسة ينشأ أحيانا عن شؤون الحياة اليومية التي يشتركون فيها، فيجتمعون بالسفراء المقيمين المتازين أمثال الشعراء (جون رامون جيمينيز) ، و(جوزي مورينو فيلا) و(جورج غيين) .. وكثيرا ما كان اخرون يترددون على (رابية أشجار الحور) ، وهكذا كان (جوان رامون خيمنيز) يسمي قصر الضيافة ، بصفتهم أصدقاء هذا القصر وهم (سانتياغو رامون) اي (كاجال ميننديز بيدال) و (جوزي اورتيفادي غاسيت) و (أوجينيو دورس) و (رامون ديل فال انكلان) و (مانويل دي فالا) ... وكان هناك أيضا الزوار أو المقيمون المؤقتون الذين كانوا يستفيدون من اقاماتهم المتقطعة في مدريد للمرور بهذا القصر . كان (انطونيو ماشادو) قادما من (بايزا) أو من (سيغوفي) . وكان اونامونو قادما من سالامانيكا ... كانوا جميعا يهتمون في النشاطات الثقافية بالمحاضرات او الحفلات الموسيقية أو القراءات الادبية ، أو بمداولات جوهرية .

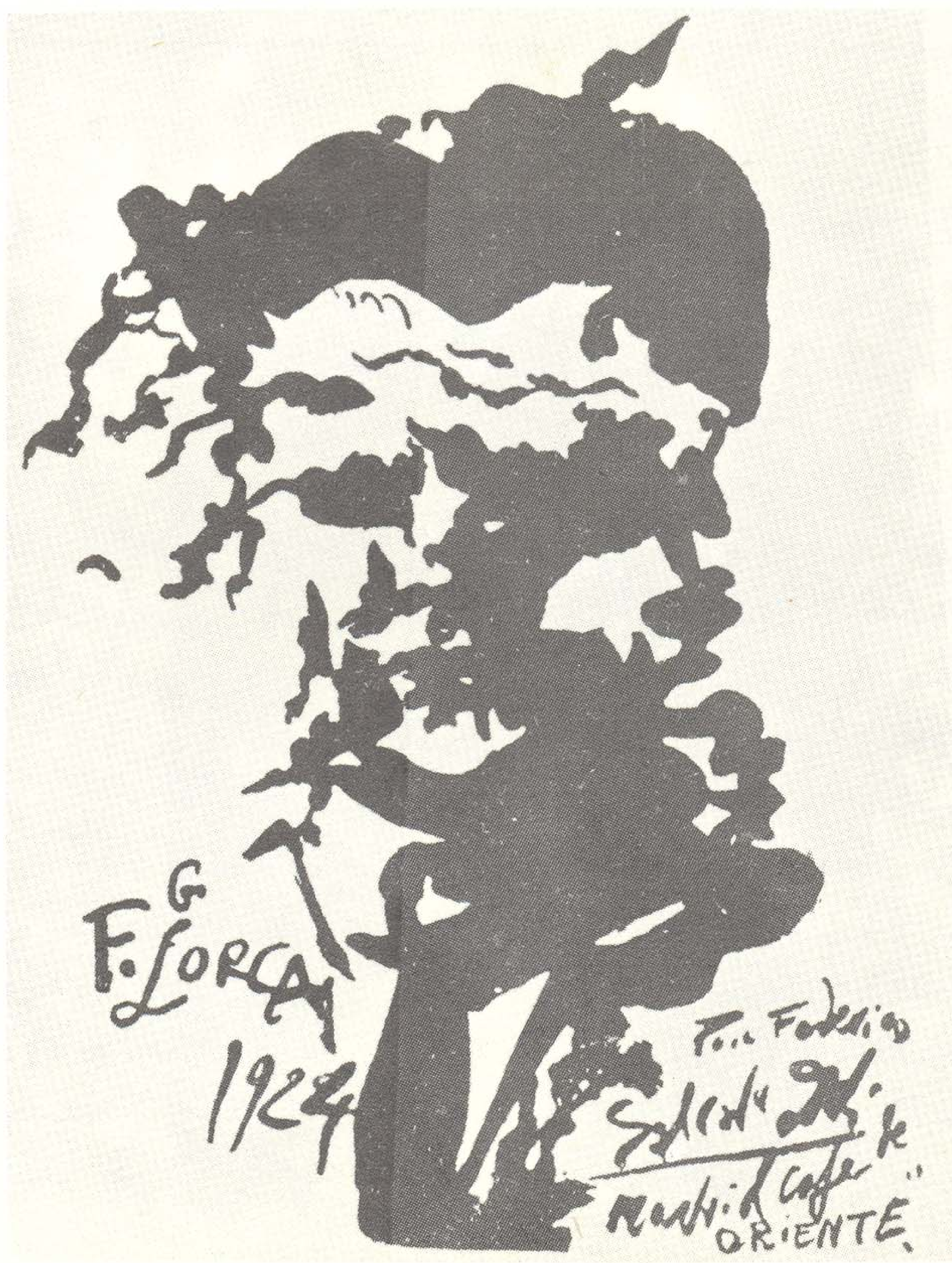
لقد كان قصر الضيافة نافذة مفتوحة على الثقافة العالمية ، وكونت مختبراته علماء بارزين امثال (غيرا) و (غرانده) وسيفيرو أوشوا ، وكاتالان ، الخ . وقد ألقى فيه دروسا قيمة عدد من الشخصيات العلمية البارزين أمثال مدام كوري وايرنفتون وانشتاين ، ودي بروي وبرغسون وويلز وغيرهم كثيرون . لقد اجتذب هذا القصر أيضا العديد من رجال الادب والفن والتكنولوجيا : ج . اليوت سميث ورونيه غروزي وميتلهورفر وهيم وهوارد كارتر ولوكوربوزيه وفرانسوا مورياك ، ورافيل ، وسترافنسكي ، ولويس أراغون ، وبول كلوديل وفاليري وايلوار ...

كانت تحيط بهذا البناء أشجار الحور والزيزفون والاكاسيا والرند الوردية اللون ، وكانت جدرانه مغطاة باللبلاب ولذا حينما وصل اليه المختص باللغة الاسبانية جون ب . تريند هتف قائلا : « أوكسفورد وكمبريدج في مدريد ! »

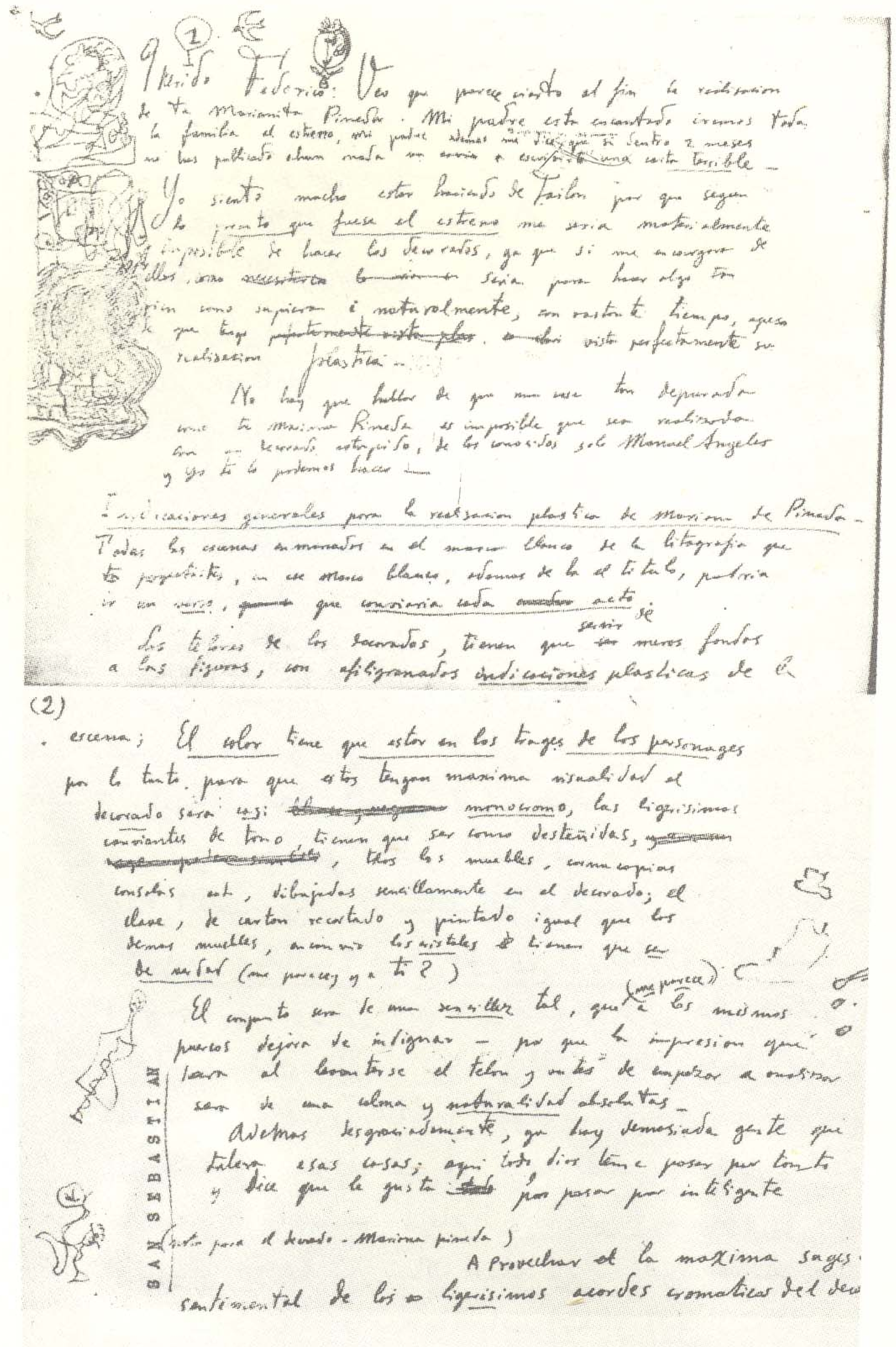
عاش (دالي) شهوره الاولى فوق « رابية شجر الحور » كعامل لا يبالي بالتعب وكفنان منعزل ، بالرغم من الجو المرحب والمفرح ، والمضايق الذي



غلاف كتاب لوركا - رسم دالي .



صورة لوركا كما رسمها دالي .


Querido Federico: Veo que parece cierto al fin la realisacion de tu Marianita Pineda. Mi padre esta encantado [illegible] toda la familia el estreno, mi padre ademas me dice que si dentro 2 meses no has publicado [illegible] nada me [illegible] una carta terrible –

Yo siento mucho estar haciendo de Tailor por que segun lo pronto que fuese el estreno me seria materialmente imposible de hacer los decorados, ya que si me encargara de ellos [illegible] seria para hacer algo [illegible] como supiera i naturalmente, con bastante tiempo, apesar que tengo [illegible] visto perfectamente su realisacion plastica –

No hay que hablar de que una cosa tan depurada como tu Mariana Pineda es imposible que sea realisada con un decorado estupido, de los conocidos solo Manuel Angeles y yo te lo podemos hacer –

Indicaciones generales para la realisacion plastica de Mariana de Pineda –

Todas las escenas enmarcadas en el marco blanco de la litografia que tu [illegible], en ese marco blanco, ademas de la del titulo, podria ir un verso, que conciria cada acto

Los telones de los decorados, tienen que servir se meros fondos a las figuras, con afiligranados indicaciones plasticas de la

(2)

escena; El color tiene que estar en los trages de los personages por lo tanto para que estos tengan maxima visualidad el decorado sera asi: monocromo, las ligerisimas coloraciones de tono, tienen que ser como desteñidas, [illegible], todos los muebles, como copias consolas etc, dibujadas sencillamente en el decorado; el clave, de carton recortado y pintado igual que los demas muebles, [illegible] los cristales [illegible] tienen que ser de [illegible] (me parece ya a ti?) (me parece)

El conjunto sera de una sencillez tal, que a los mismos [illegible] dejara de indignar – por que la impresion que [illegible] al levantarse el telon y antes de empezar a mostrar sera de una calma y naturalidad absolutas –

Ademas desgraciadamente, ya hay demasiada gente que tolera esas cosas; aqui todo dios tiene posar por tonto y dice que le gusta [illegible] por pasar por inteligente

(Nota para el decorado – Mariana pineda)

Aprovechar de la maxima sugestion sentimental de los ligerisimos acordes cromaticos del deco[illegible]

رسالة دالي إلى لوركا عن مسرحيته

يسود رفاقه ، ان (بيبان بيلو) هو الذي اكتشف ذات يوم رسومه ولوحاته التكعيبية ، فأخذ يشيد في أنحاء القصر بموهبة هذا الفتى القادم من كاتالونيا الغريب والصموت الذي يتعرض للسخرية بسبب كرهه للمجتمع . واذا بهم جميعا يندفعون نحو غرفة هذا الفنان التي تكتنفها الاسرار ! وفي ذلك اليوم قصرت المسافات وبدأت الصداقات خصوصا مع لوركا .

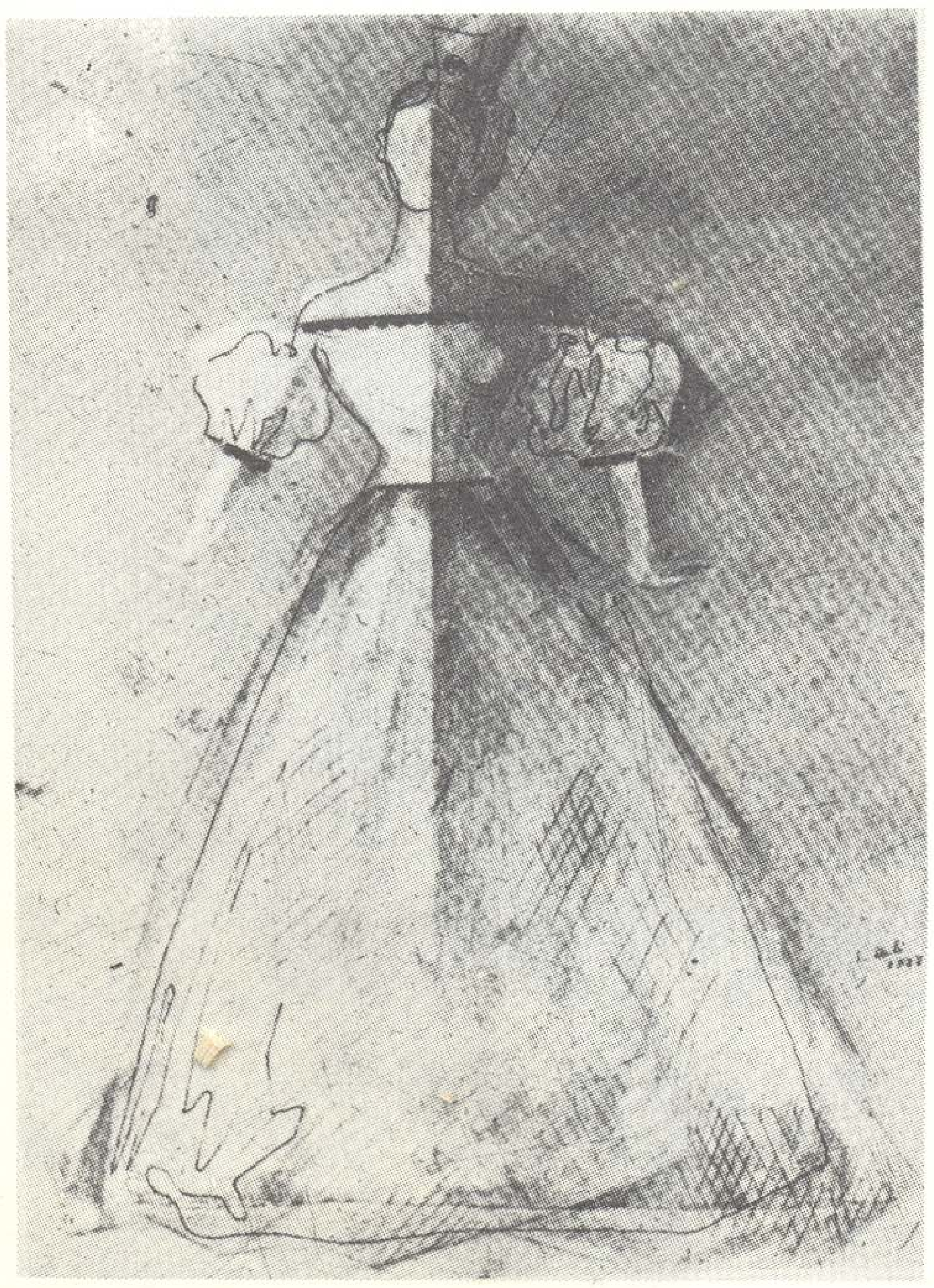
كتب الشاعر رافاييل البرتي عن دالي في تلك الفترة :

ـ « بدا لي دالي خجولا جدا وصموتا . قيل لي انه يعمل طول النهار ، ينسى الطعام أحيانا أو يصل الى قاعة الطعام بعد الوقت المعين ، وحينما ذهبت الى غرفته وهي حجرة ضيقة متواضعة شبيهة بغرفة فيديريكو ، تمكنت من الدخول اليها بصعوبة ، لانني لم أكن أعلم أين أضع قدمي ، ذلك أن الارض كانت مغطاة بالرسوم ، لقد كان دالي يتمتع بموهبة هائلة ، وكان آنذاك بالرغم من حداثة سنه رساما مدهشا ، فكان يرسم كما يشاء نسقه في الرسم كلاسيكيا وصافيا ، لم يكن رسمه بالقلم الخالي من العيوب بأقل روعة هذا الرسم الذي ما يزال يذكرنا ببيكاسو يوم كان يهتم بالفن الاغريقي ، أن رسومه المعقدة التي تتخللها بقع ولطخات حبر يرفع من شأنها قليلا بالرسم المائي ، هذه الرسوم تبشر بقوة بالرسام دالي السريالي المشهور في سنواته الاولى حينما كان يقيم في باريس .

« برصانة جديرة بشخص انحدر من كاتالونيا تخفي وراءها رعاية نادرة تظهرها ملامح وجهه ، لم يكن دالي ينسى توضيح مايجري في كل لوحة ، فيكشف بذلك عن موهبته الادبية الاكيدة .

« هذا كلب يتقيأ » يبدو وكأنه كتلة من مشاقة الكتان ، و« ها هما حارسان مدنيان يقومان بفعل الحب بشواربهما وبكل ما تبقى » . نحن نرى في الواقع خصلتين من الزغب مزودتين بقبعة مثلثة القرون المتشابكة فوق شيء قد يكون سريرا . « انه امتثالي متعفن » يرمز الى رجل قعد في المقهى من أجل اللعب . »

على ممر الايام ، جعل الاعجاب المتبادل ، يوطد عرى الصداقة بين سلفادور وفيديريكو . وهكذا دعا الرسام في ربيع ١٩٢٥ الشاعر ليقضي فترة الاسبوع الذي يسبق عيد الفصح في منزله في كاتالونيا . كانت أسرة دالي تسكن في فيغاراس حيث كان الوالد دون سلفادور دالي اي كوزي كاتب عدل ، وذهبا بعد ذلك


تصميم زي ماريانا بينيدا



مشهد من مسرحية ماريانا ... دالي

آلى كاراغيس . هنا كانت أسرة دالي تملك بيتا في الساحل يقع على شاطىء ايس لانيس حيث كانوا يمضون عادة أيام الفراغ وأشهر الصيف . وماتزال كاراغيس حتى اليوم من أجمل مناظر الامبوردان وساحل البحر الابيض المتوسط انه كما يقول الشاعر الغرناطي وهو مفتون « مشهد طبيعي خالد ورائع . » حينما كان يقوم بنزهاته الطويلة عند المغيب بين حقول أشجار الزيتون ، يذكره هذا المشهد الطبيعي بالاراضي المقدسة . ولذا كتب بانفعال عميق :

بستان الزيتون في كاداغيس ، ما أروعه !
انه ينطوي على جسم مدهش وروح غامضة ...

ومرت الايام هنيئة ، ناعمة ، مليئة بالاحاسيس اللذيذة والتسليات البريئة ، تهدهدها صداقة دون سلفادور دالي الحديثة العهد والمفعمة بحماسة دون سلفادور دالي وآنا ماريا الجميلة التي ما تزال تحتفظ بخصل شعرها المنسدلة على الطريقة الانكليزية للفتاة المراهقة والتي كان فيديريكو يشبهها بالقديس جبرائيل رئيس الملائكة ، فكانوا جميعا يقومون بنزهات طويلة عند شاطىء البحر يتأملون أثناءها غروب الشمس الرائع في شهر نيسان ، ويجوبون الروابي المتموجة التي تحيط بكاداكيس ، وكان (فيديريكو) يضفي البهجة على هذه النزهات إذ كان يلقي بعض القصائد بصوته الهادىء الرقيق « أنشودة الخريف » ، « الحرباء تنوح » ، « أغنية القمر » .

وكذلك فقد كانوا يقومون برحلات بحرية ، في زورق يحملهم بعيداً في عرض البحر ، وهم يصغون الى موسيقى الامواج الساحرة ، وإن كان فيدريكو يخشى البحر كثيراً ، ويعتبر أقل اصطحاب للموج بداية حقيقية للغرق .

لقد استطاع فيديريكو ان يتصل في كتا لونيا برجال الفكر ، وتمكن أيضاً من التردد على الندوات الادبية والفنية في برشلونة ، وقام في منزل دالي بقراءتين لمسرحيته « ماريانا بينيدا » ، الواحدة في كاداكيس والثانية في فيغيراس ، ولدى مروره في (برشلونة) أقام حفلة موسيقية أنشد فيها قصائده في مسرح أثينا كال كانودا ، وفي هذه الفترة بالذات

بدأت مراسلته الودية مع [آنا ماريا دالي] . وهي أجمل ما كتبه الشاعر ، أنظر اليه يقول لها : « **آنا ماريا ، ما أسعدك ؟ أيتها الفاتنة ، إنك سمراء كأشجار الزيتون والمفعمة بالاسرار ، أنت يا ابنة البحر وربة الجمال ، ما أروعك ! »** .

حقاً كانت برشلونة تحتل آنذاك مركزاً هاماً للفن الطليعي في أوربا ، هذا الجو الرائع راق كثيراً للشاعر غارسيا لوركا وفتح أمامه آفاقاً واسعة وألهب شاعريته وغمره بالحب والحنان ...

كان غارسيا لوركا حينذاك ينظم أناشيده الاولى التي صدرت في نيسان ١٩٢٦ في « المجلة الغربية » تغنى فيها بجمال كاداكيس التي هي أشبه ما تكون بذراعٍ ممدودة دالي المبدع وصاحب الصوت الدافىء الحنون ، فيقول :

« سلفادور دالي يا صاحب الصوت الرقيق أنا لا امتدح فقط رسومك التي تنبض بالحياة ولا ألوانك التي تضفي على الواقع الجمال والبهاء بل أتغنى أيضاً بعواطفك الجياشة وروحك الابية » .

أقام دالي آنذاك أول معرضٍ له في قاعة عرض دالمو ، وكان له من العمر احدى وعشرون سنة ، كانت نظراته تنم عن عواطفه النبيلة التي تنعكس على لوحاته ، على حد قول مجلة الفنون ، لقد أجمعت الصحافة على أن « **هذا الفنان سيخلد اسمه في عالم الفن في عصرنا الحاضر** » .

كانت صورة [ماريانا بينيدا] قد جاوزت حدود الاسطورة ، ذلك أنها ترمز الى المثل العليا النبيلة وبخاصة الى الحرية في القرن التاسع عشر ، إن بطلة هذه المسرحية تنحدر ايضا من غرناطة شأن [فيدريكو غارسيا لوركا] نفسه ، لقد كانت صديقة الشاعر في طفولته ، وقد أفضى به الامر لان يعتبر نفسه مديناً لها ، وقد خصها بمسرحيته الاولى . وكان على [سالفادور دالي] أن يصمم ديكور المشاهد ، وانتقل (غارسيا لوركا) الى فيغاراس للعمل معه ، وإذ تأجل « العرض الاول » في البداية لأسبابٍ سياسية (كانوا يعيشون آنذاك في عهد دكتاتورية بريمو دي ريفيرا) . ثم لأسباب أخرى ، فقد كتب (دالي) الى (فيدريكو) بعد أن نفد صبره : « أنا انتظرك كل يوم » وأخبره في رسالةٍ أخرى أنه يتصور « تماماً » الإنجاز التشكيلي للمسرحية :

« من الطبيعي أن مسرحيتك الرائعة « ماريانا بينيدا » لا يمكن إخراجها في ديكورٍ سخيف ، وأعتقد أنني أستطيع تقديم ديكور لائق بها مع بعض الزملاء المشهورين » .

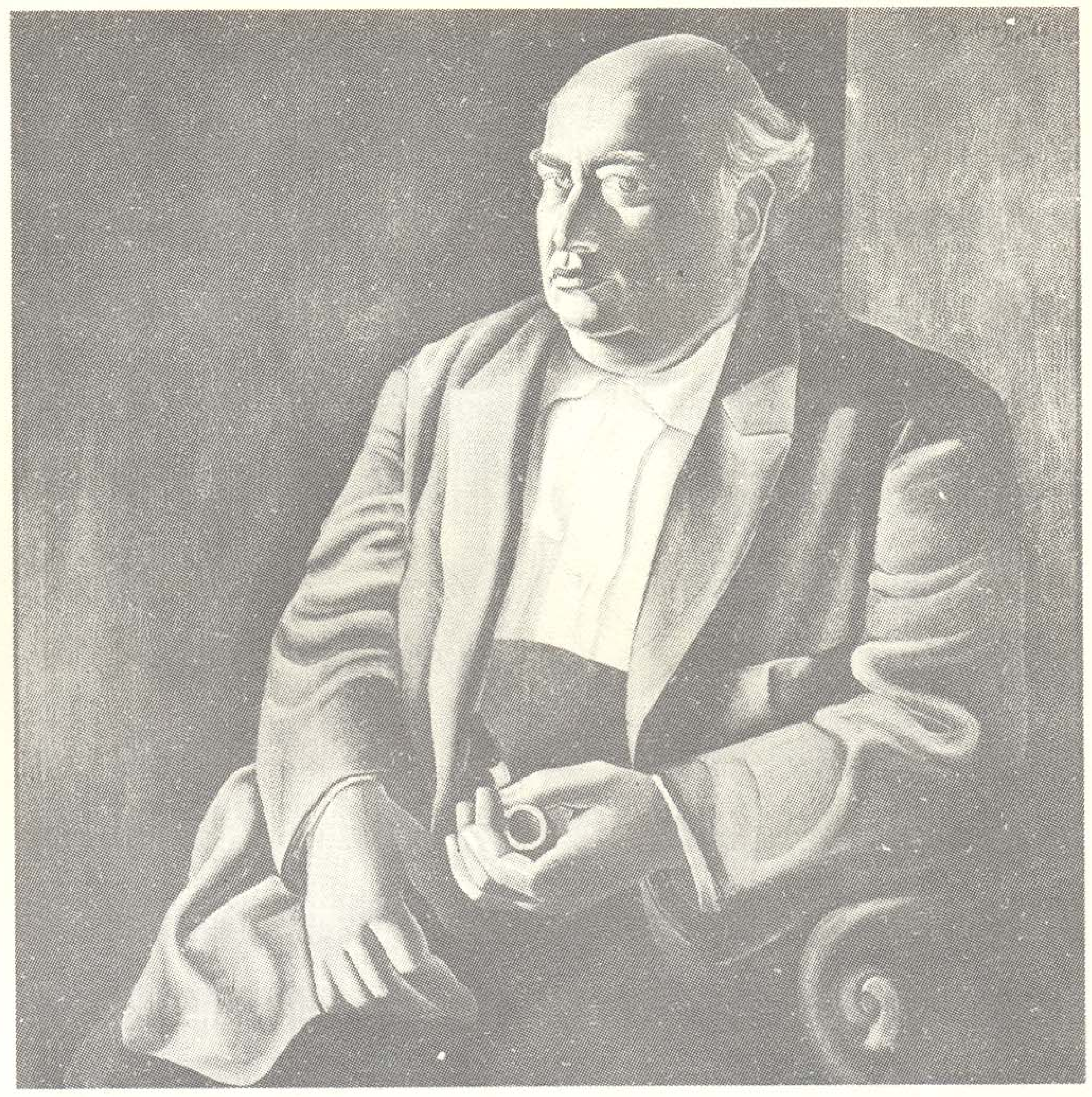
« تعليمات عامة للإنجاز التشكيلي لمسرحية ماريانا بينيدا » :



صورة للفنان سلفادور دالي



لوحة سانتياغو لدالي



صورة والد دالي كما رسمها



وصورة كريستوف كولومبوس لدالي .

« يجب أن تكون جميع المشاهد محاطةً باللون الابيض على طريقة الطباعات الحجرية ، كما تخيلت أنت ذلك ، ويمكن أن يكتب على هذا الإطار الابيض الى جانب العنوان احد الابيات الشعرية الذي يتغير في كل فصلٍ من التمثيلية » .

« اللوحة الجدارية لكل ديكور يجب أن تستخدم تعليمات مسرحية تشكيلية ، ومن الضروري أن تكون فقط كخلفية لشخصيات التمثيلية ، وأن تحمل ألوان الملابس زاهية ، لا بد أن يكون الديكور بلونٍ واحد لكي تظهر هذه الملابس للعيان قدر المستطاع ، إن مجموع الاثاث كالمرايا التزينية ، والمناضد المزخرفة ، الخ . ترسم فقط على الديكور ، ويصنع البيان من الكرتون المرسوم ، وكذلك الامر فيما يتعلق بباقي الاثاث البارز ، غير أن زجاج النوافذ يجب ان يكون حقيقياً ، هذا ما أراه أنا ، وأنت ما رأيك ؟ » .

« لا بد أن يكون الديكور بسيطاً ، بحيث لا يثير أحداً ، لأنه عندما ترفع الستارة ، وقبل أن يبدأ الجمهور بالتفكير ، يجب أن يكون كل شيءٍ هادئاً وطبيعياً » .

« بالإضافة الى ذلك يوجد هنا ، للأسف ، العديد من الناس الذين يتقبلون هذه الأشياء ، فكل منهم يخاف أن يعتبروه غبياً ، فيقول انها تروق له ، لكي يحسبوه ذكياً ؟ » .

(حاشية خاصة بماريانا بينيدا)

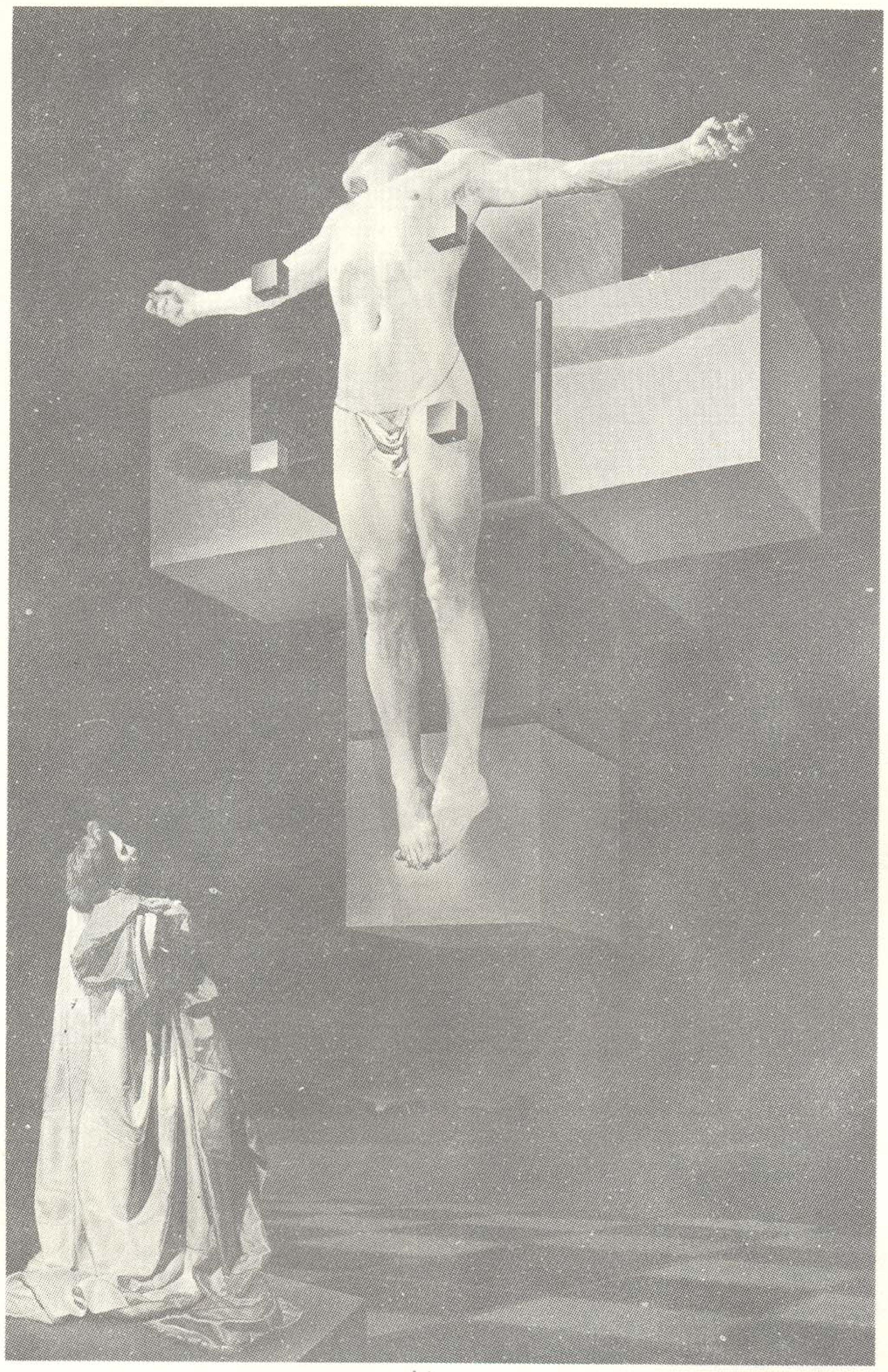
« الاستفادة الى أقصى حد من التأثير الإيحائي العاطفي الذي يحدثه تطابق الوان الديكور » .

وصل (غارسيا لوركا) الى فيغيراس في مطلع شهر أيار وأول عملٍ قام به في منزل دالي هو تقديمه لرب الاسرة كتابه الثاني « أغانٍ » ، صدر قبل أسابيع من وصوله ، لقد كان يعرف مسبقاً الفرح الذي سيحدثه ، ذلك أن (سلفادور) كتب قبيبل ذلك أن والده « كان مسروراً » لإخراج تمثيلية « ماريانا بينيدا » ، وأنه ينوي حضور أول عرضٍ لها بصحبة أفراد عائلته جميعا » ، « واضاف انه اذا لم تنشر شيئا لمدة شهرين سوف يكتب لك رسالةً فظيعة » ، وفي هذا الكتاب أهدى الشاعر « شجرة الغناء » الى آنا ماريا ، أما هي فقد كانت تعرف ذلك لأنه كان قد كتب لها سابقاً ، « في كتابي القادم سوف أهديك أغنية ، لا أعلم ان كانت ستروق لك ، ولكنني بذلت كل جهدي ، لكي تكون من أجمل قصائدي » .

لقد أخذا يُعدان الديكور بلا إبطاء ، وذلك في مرسم سلفادور ، فقد كان التعاون تاما ، واذا بالكاتب المسرحي يُطلع الرسام على جو غرناطة في الربع الاول من القرن التاسع عشر . واقترح (فيديريكو) استخدام أشكالٍ مسرحية منمنمة تتلاءم

مع طباع العصر التي هي في أساسها رومنسية ، يقول في رسالة وجهها لمانويل دي فالا : [لقد فكرت فيك باستمرار بينما كنت أصمم ديكور مسرحية [ماريانا بينيدا] الذي يتميز بطابع أندلسي رائع [هذا الطابع الذي تفهمه دالي بثاقب ذهنه عبر صور أصلية ومن خلال أحاديثي الحماسية ساعة فساعة] ، ولم تكن هناك أية إشارة « فولكلورية » .

كان [فيديريكو] من أجل توجيه الإخراج ، يقوم بجولات كثيرة بين فيغيراس وبرشلونة ، وكثيرا ماكان يصطحب معه سلفادور ، كان يذهب لحضور تجارب المسرحية في مسرح [غويا] وكانت اقتراحاته صائبة لأنها وليدة بديهته الخارقة ، أما الشاعر الذي كان في الوقت نفسه رساماً وموسيقياً فقد كان يحب إتقان جميع التفاصيل من ديكور وتماثيل صغيرة واصطحاب موسيقي ، كان [فيديريكو] يعد آنذاك معرضاً لرسومه في برشلونة ، وقد شجعه على ذلك جماعة مجلة الطليعية « صديق الفنون » ، وشارك (سلفادور دالي) و (سيبا ستيان غاس) مشاركة حاسمة في هذا القرار ، لقد كان (فيديريكو) يميل للرسم منذ طفولته ، فمن هوامش دفاتره المدرسية انتقل الى زخرفة مؤلفاته النثرية وقصائده ورسائله ، والى كتبه فيما بعد ، وذلك بدقته وحنانه وحماسته نفسها التي أظهرها أثناء طفولته ، وحينما كان يذهب من أجل تجارب المسرحية كان ينزل في فندق كونرال الكبير ، لقد كتب للناقد الفني سيبا ستيان غاش على ورقة تحمل عنوان هذا الفندق ليحدد له موعداً : « صديقي العزيز غاش ، لقد وصل دالي منذ وقت قريب نحن ننتظرك بين الساعة السادسة والنصف والسابعة في مقهى « ذهب نهر الراين » هذا المساء إن استطعت ذلك ، سأحمل معي مجموعة من رسومي لتلقي نظرة عليها » ، وفي ذلك المساء بالذات اختار الرسوم التي يجب عرضها في اليوم التالي من « العرض الاول » للمسرحية الواقع في الخامس والعشرين من حزيران ١٩٢٧ ، وذلك في قاعة عرض دالمو ، وكانت هذه هي المرة الاولى التي علق فيها (لوركا) لوحاته على جدران قاعة للعرض ، وقد كانت إحدى لحظات فرحه العظيم أن ينظر اليه الناس كرسام : « إنها لفرحة كبرى » ، على حد قوله ، ان تدشين معرض اللوحات الفنية هذا ضم أولئك الاصدقاء الذين جعلوا حلم الفنان الغرناطي ممكنا وهم (جوزيب دالمو) و (جوزيب كاربونيل) و (م. أ. كاسانيس) و (لويس غونغوار) و (ريجينو سينز دي لامازا) و (سيبا ستيا غاش) و (لويس مونتانيا) و (رافايل باراداس) ، و (غوييريز غيلي) و (سلفادور دالي) .... دالي الذي تفيض نفسه إعجاباً بالشاعر الغرناطي ، والذي بعد قراءة قصائده



المسيح كما رسمه دالي

هتف في « المجلة الجديدة » :

« إن الغريزة المثيرة للشهوة عند لوركا تسبق دائماً مخيلته ، ويقوم الذهن على أي حال بدور ثانوي ، وحينما يسبق خياله رسومه ، تتأثر به هذه الرسوم ، فتظل مجرد زخارف فتانة تقريباً ، وهي شبيهة باللوحات الشعبية الصبيانية » .

« إن المنهج الشعري لرسوم (غارسيا لوركا) يميل الى تجريدية عضوية ، تساعدها في ذلك الخطوط الدقيقة والفيزيولوجية ينتسب (لوركا) بوضوح الى الاندلس ، وهو يتمتع بحس قديم للعلاقات الملونة والبنوية المعبر عنها بهذه النزعة الى اللاتناسق التوافقي غير المراقب الذي يتسم به الفن التشكيلي الشرقي العريق في جملته ، إن رسوم (لوركا) بالرغم من قابليتها للتشكل المثير للشهوة والشاعري ، تتصف بعيب من غير المرجح أن نقع فيه على الاطلاق ، نحن جماعة الامبوردان ، ويقوم هذاالعيب برفاهة ذوق لا تطاق » .

إن الاستقبال الطيب الذي رتبته برشلونة لرسوماته شجع (فيديريكو غارسيا لوركا) على قبول الفكرة التي أبداها (غاش) و (دالي) بنشر كتاب لرسوماته ، على أن يكتب له الاول تمهيداً والثاني خاتمة ، كان (فيديريكو) يقر دائماً بعرفان الجميل نحو أصدقائه الكاتالونيين ، كتب في رسالة لغاش : « لولا مساعدتكم لي ، ياأهل كتالونيا لما استطعت الاستمرار في الرسم » .

في الايام الاولى من تموز عام ١٩٢٧ عاد (سلفادور دالي) و (غارسيا لوركا) الى فيغيراس للانتقال مع من تبقى من أفراد العائلة الى كاداكيس ، لقد جرت العادة على أن يذهبوا إليها في مطلع (حزيران) ، غير أنه في تلك السنة كانت حياة البيت تدور حول الشاعر، فالاب والابنة ينتظران عودة (سلفادور) و (فيدريكو) بعد الانتهاء من معرض الرسم ، ويصل معهم زائر آخر هو ضارب القيثار (ريجينو سينز دي لامازا) الذي استقر في برشلونة منذ عدة سنوات ، في هذه الفترة بالذات كان هؤلاء الاصدقاء الثلاثة متلازمين دائما . لقد حدثنا الموسيقي الشهير عن نزهاتهم الليلة عبر المدينة ، حيث كانت احاديثهم تتجه دائما نحو السياسة ، ويذكر أن (لوركا) عرف نفسه ذات مساء بأنه مسيحي فوضوي ، وغالباً ما كانت السهرة تنتهي في إحدى الحانات المعروفة حيث كان (سلفادور) يرقص الشارلستون وكأنه محترف خبير .

لقد تم تعارف الشاعر والرسام وضارب الغيثار في القصر الجامعي في مدريد .



لوحة المسيح المصلوب .. دالي

في (كاداكيس) وفي المنزل الواقع على شاطىء البحر ، وهو ملك إيس لانيس ، كانت أسرة دالي بصحبة مدعويها يتناولون جميعاً طعامهم على الشرفة، وكانت الامواج ترتد وتتلاشى بجانبها ، وبعد العشاء ، في ليالي تموز الحارة ، كان ريجينو يقدم لهم « أغنية انطونيو الى كمبوريو العاطفية »، و « البفالون الاربعة » ، وبعض الاغاني الخفيفة ، بينما كانت أصوات الامواج الصاخبة تترامى اليهم ، وفي بعض الامسيات ظهرت (ليديا) وهي أرملة أحد الصيادين ، وكانت مغرمة بأورس ، وتقص عليهم حكايات غريبة ، تثير إعجاب فيديريكو وسلفادور .

وفي الصباح ، عند طلوع الشمس كانت أنغام القيثار تنتشر في أرجاء البيت ، لقد كان الموسيقي يدرس ، وسلفادور يرسم بنشاط في مرسمه ، وفيديريكو ينظم بانفعال قصيدة « تقدمة إيفيجينيا ضحية للآلهة » ، وفي وقت مبكر كانوا يذهبون في نزهة بحرية على المركب « سون » ، من ناحية رأس كروس ، وناحية توديلا . واذا بالاصدقاء الثلاثة يجلسون لتناول الطعام في أحد المروج ، ثم ينامون وقت القيلولة في كهف معرض للرياح وسط الصخور العالية .

لقد غادر (غارسيا لوركا) كاداكيس على مضض ، فلقد كانت الحياة فيها بالنسبة اليه « متعة حقيقية » ، ولكن أهله كانوا يطلبون منه العودة بسرعة ، كان دون سلفادور دالي ، وريجينو ، وآنا ماريا ، وسلفادور يشاطرون صديقهم « الساحر » حزنه ، ومع ذلك فإن (فيديريكو) ترك في البيت «قليلا من نوعية صداقته» ، كما كتب ذلك (سلفادور) بعد ذلك بقليل .

ولدى مروره ببرشلونة اتصل بسيباستيا غاش « أمل أن أراك ، سأكون في فندق كونداك ، أرجو أن تخبروا مونتانيا بذلك ، ان أمكن ، لعدة أسباب أنا مضطر لمغادرة كاداكيس الرائعة وهذا الصديق العزيز على قلبي كثيرا ، فإنني أفعل ذلك بحزن حقيقي . »



الحرب الأهلية ... دالي

وما ان وصل الى (غرناطة) حتى كتب الى آنا ماريا دالي : « لقد سررت في كاداكيس كثيرا جدا بحيث أشعر ، وكأنني رأيت حلما جميلا ... ، اني أستميحك عذرا ، وأنا أجثو أمامك ، على بعض الهفوات التي صدرت مني بلا قصد ، لماذا لا تأتين الى غرناطة مع أخيك ؟ سوف يكتبن اخواتي لك لدعوتك ، بلغي تحيتي لعمتك ولوالدك ، الذي غمرني بفضله وعطفه وحفاوته، تحياتي (لسلفادور) أما انت فإنك تعلمين ، بأنني لا أنساك .

وبناء على الدعوة التي كررها الشاعر لسلفادور ولأخته أجاب هذا الاخير برسالة بليغة تفيض بالود والحنان قل أن نجد لها مثيلا :

« عزيزي فيديريكو ، اكتب لك الآن وأنا أشعر بالصفاء والطمأنينة . الجو رديء في شهر ايلول اللعين . المطر يهطل والرياح تعصف . السفن ما تزال في المرفأ ، مما يتيح لي أن أسمع أكثر الاصوات العذبة التي تتعالى من المنزل ... أختي تخيط ثوبا الى جانبي بالقرب من النافذة . وفي المطبخ يصنعون المربيات انهم يفكرون بتجفيف العنب . أما أنا فقد رسمت طوال فترة ما بعد الظهر سبع زخارف على شكل موجات متتابعة ، تشبه تماما موجات البحر المتلاطمة ... وغدا سوف أرسم سبع موجات غيرها ، فأنا أشعر بالرضا والارتياح لأنني أجيد رسمها ، بالاضافة الى أن البحر يشبه كل مرة أكثر البحر الذي أرسمه .

« تصور أيضا أن القديس سيباستيان هو شفيع كاداكيس ، هل تذكر صومعة القديس سيباستيان الواقعة على جبل بوني ؟

« هناك قصة روتها لي ليديا تبين كيف كان مقيدا على العمود ، ومع ذلك فقد ظل ظهره سليما . يا للغرابة ! ولكن لا نلح أكثر من ذلك ! سأجاوبك الآن على الرسالة التي تتحدث فيها عن تأمين مستقبل مناسب . وسأتكلم بصراحة تامة لأنني اعتبرك أخا مخلصا وفيا ..

« أنا استغرب لكونك لا تتقدم للاشتراك في أية

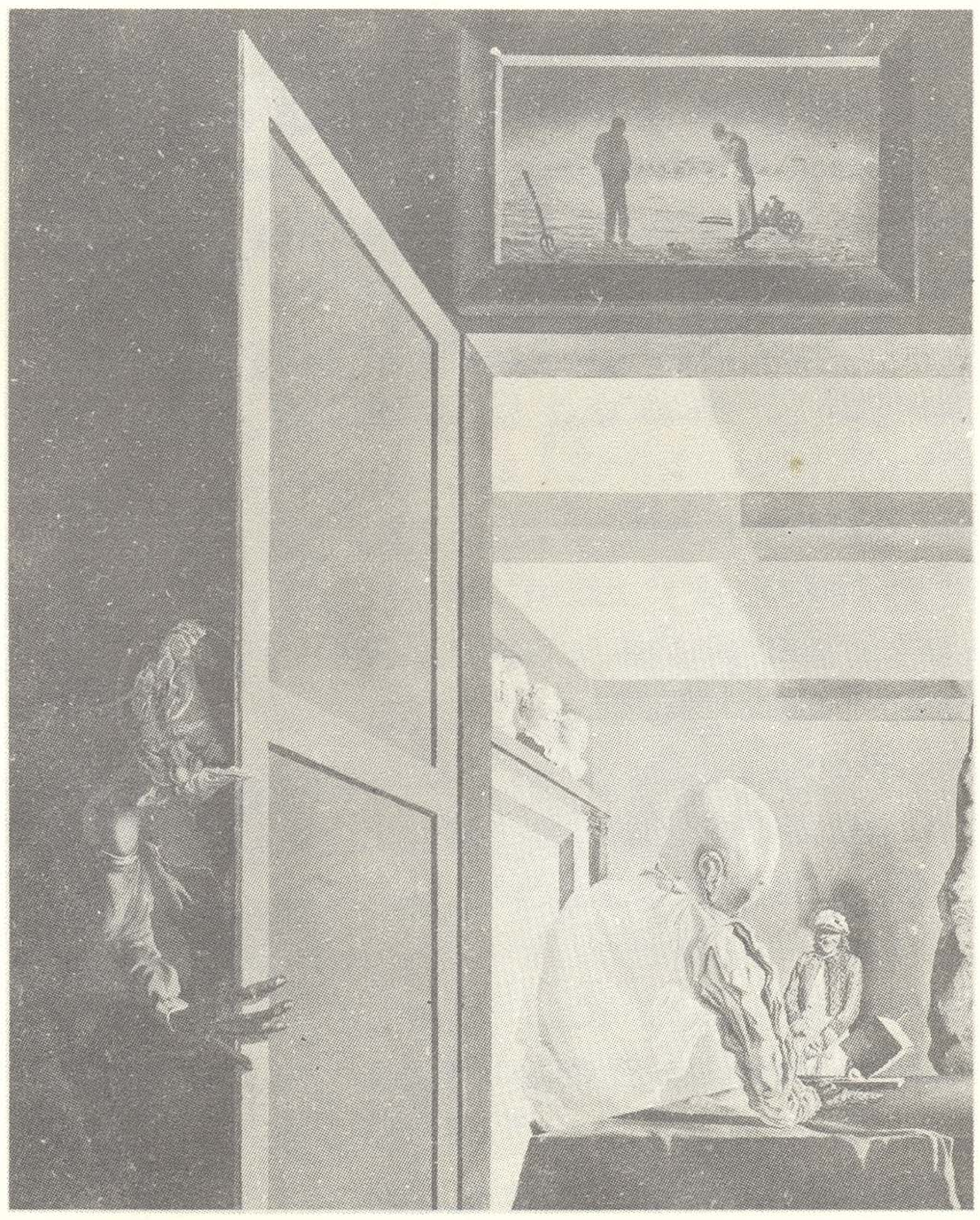
مسابقة . يجب أن تقنع والدك ليسمح لك بالعيش الهادىء دون الاهتمام بضمان المستقبل ، والتفكير بالعمل الجدي والجهد الشخصي ، الخ . فما عليك الآن سوى نشر مؤلفاتك ، وهذا الامر جدير بأن يجلب لك الشهرة ...

« أفكر الآن في الذهاب الى بروكسل لأقلد لوحات الهولنديين في المتحف . وقد سر والدي كثيرا لهذا المشروع ... أما بخصوص الذهاب الى غرناطة ، فأنا لا أريد أن أخدعك ، لأنني لا أستطيع ذلك ، فإني أنوي القيام بمعرض في برشلونة سيكون شيئا ضخما ، يا عزيزي ، فلابد لي من العمل حتى ذلك الحين كما أعمل في الوقت الحاضر ، طوال النهار دون التفكير في شيء آخر .

« لا تستطيع أن تتصور كيف انصرفت كليا الى رسم لوحاتي وبأي رقة وحنان أرسم نوافذي المفتوحة على البحر الذي تتناثر فيه الصخور العالية ، كما ارسم سلال الخبز ، والفتيات اللواتي يعملن في الخياطة ، وكذلك تراني أرسم السمك والسموات بدقة وبراعة ..

« وداعا ، إنني أحبك وأرجو أن نتلاقى قريبا ليتم فرحي وهنائي ..

« أكتب لي ، الى اللقاء ، الى اللقاء ، اني ذاهب للانصراف الى لوحاتي العزيزة . »



لوحة من وحي الفنان ميـيه .

وبعد ذلك بقليل ، كتب (دالي) الى صديقه ، وهو يفكر دائما في الرسم :

« فيديريكو ، انني أرسم لوحات رائعة أكاد أطير لها فرحا ، ذلك أنني أبدع بصورة تلقائية مطلقة ، دون الاهتمام بالناحية الفنية ، وانفذ أشياء توحي الي بانفعال عميق ، فأحاول رسمها بصدق وأمانة ، أي بدقة تامة ، لقد توصلت على هذا النحو الى ان انفهم الاشياء ، بالحواس تفهما مطلقا ، لدي احساس في بعض الاحيان أنني أستعيد بشدة غير متوقعة حماسة طفولتي وأفراحها ، أحب الاعشاب كثيرا والأذنين الحمراوين المعرضتين لأشعة الشمس ، وكل ما في الكون يبعث في نفسي الفرح والسرور . »

في تلك الفترة كان (سلفادور دالي) يعتبر (لوركا) صديقا حميما له ، إن تبادل الرسائل بينهما تكشف لنا عن جو ودي يسوده التفاهم والمودة الصادقة ، صحيح أنه لكي نطلع على مدى صداقتهما لا نملك سوى رسائل (دالي) المحفوظة بين وثائق أسرة لوركا ، أما رسائل الشاعر فقد اختفت حينما نهبت جيوش (فرانكو) بيت (دالي) الكاتب العدل وأحرقت ، وثائقه لتتدفأ ، وعلى الرغم من كل شيء فإن رسائل الرسام ، تبين لنا تماما أن صداقتهما قد استندت منذ اللحظة الاولى على إعجاب متبادل :

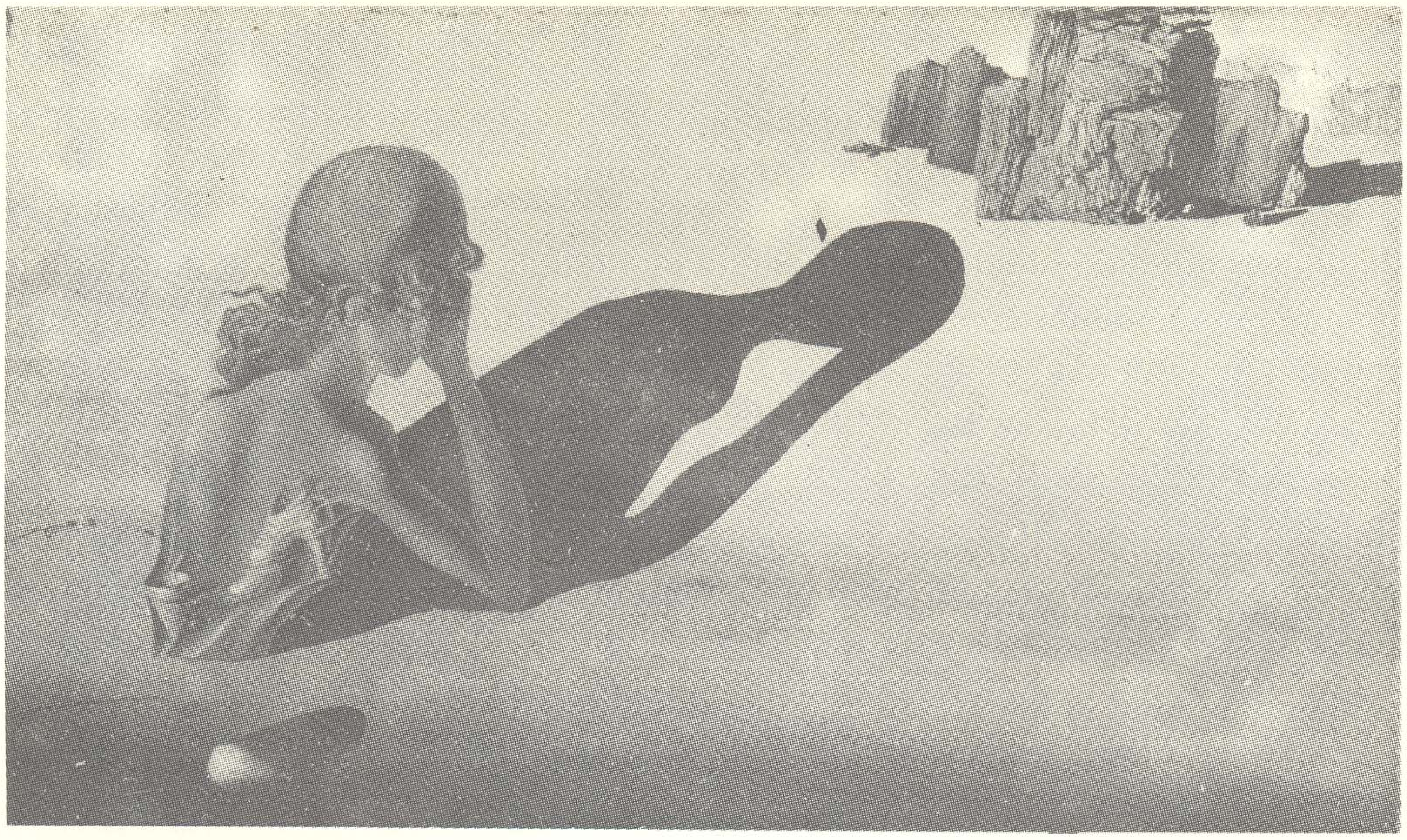
« عزيزي فيديريكو ، سوف أرسم لك جميع الغلافات التي تريدها بالنسبة للمجلات التي تذكرها لي ، ولكن لا بد من توضيح ذلك أكثر ، أرجو أن تمدني بمعلومات دقيقة تتعلق بقطع المجلة وبلونها .

« لقد أمضيت البارحة فترة ما بعد الظهر بكاملها وأنا أعيد قراءة رسائلك . حقا انها مدهشة وخارقة ، فكل سطر فيها يتضمن اقتراحات حول الكثير من الكتب والمسرحيات واللوحات الخ .. ان طموحاتك هائلـة !

ولا أستطيع أن أصور لك مدى تقديري واعجابي بك ، تماما كما تعجب أنت بلوحاتي . حقا انك في نظري أعظم شاعر معاصر . »

من المؤسف جدا أن تصدر من (دالي) بوادر النفور وتمزق عرى الصداقة بينهما ، أخذ (دالي) يبتعد عن صديقه الحميم حينما توطدت علاقته بالوسط السريالي ، وذلك في شهر آذار (١٩٢٨) يوم صدر البيان الكاتالوني المقاوم للفن .

وما مضى على ذلك سوى بضعة أشهر حتى غيرت رسائل دالي لهجتها . ففي نيسان ١٩٢٨ نشرت مطبوعات « المجلة الغربية » « مجموعة قصائد غجرية ملحمية » فبعث دالي حينذاك الى صديقه برسالة طويلة يهاجم فيها شعره الغنائي الذي كان موضع اعجابه منذ عهد قريب !



من أحلام دالي .. الغريبة .

« عزيزي (فيديريكو) قرأت كتابك على مهل ، ولا يسعني الا أن أعلق عليه ، بالطبع يتعذر علي أن أشاطر بعض النقاد رأيهم ، غير أنني أعتقد أن رأيي الدقيق في الشعر ، ربما كان يهمك بعض الشيء :

أولا : ان أفضل ما في كتابك ، كما يبدو لي ، هو النهاية « استشهاد القديسة أولالي » ، و « اشاعة حول زهرة سجينة » ، ان شعرك يفقد في هذه القصائد جزءا كبيرا من الطابع الفولكلوري ، وهو أقل جمالا من شعرك السابق .

ثانيا : شعرك في هذه المجموعة يتسم بالطابع التقليدي ، أرى فيه عنصرا شعريا ضخما لم أر مثله من قبل ، غير أنه مرتبط تماما بقواعد الشعر القديم ، وهو غير قادر على تحريك شعورنا ولا يستجيب لرغباتنا الحالية ، ربما تعتقد أن بعض صورك جريئة ، وان قصائدك تنطوي الان على مقدار أكبر من اللامعقول، أما أنا فأستطيع أن أقول لك أن شعرك يدور في مجال الافكار العامة المبتذلة ، وهو يفتقر الى الاصالة .

« أنا واثق من أن الجهد في الشعر المعاصر لا معنى له الا بالهروب خارج الافكار التي اصطنعها عقلنا اصطناعا حتى انه أضفى عليها المعنى الحقيقي الدقيق التي تظهر به . »

لقد أقفلت هذه الرسالة بالتأكيد باب المراسلة بين (دالي) و (غارسيا) ولا يعود سبب ذلك الى أن الشاعر استهجن هذه الآراء ، ذلك أنه كتب الى (غاش) يقول له انه تلقى رسالة طويلة جدا ، من (دالي) تنم عن عقل ثاقب ، ولكنها لا تخلو من أحكام تعسفية وأفكار اعتباطية ، يثير دالي في هذه الرسالة خصومة شعرية ممتعة ، توقفت هذه المراسلة في الواقع بسبب ابتعاد الرسام الواضح ، ففي الصيف التالي عام (١٩٢٨) كان الشخص الذي دعاه (دالي) الى (فيغيراس) و(كاداكيس) هو(لويس بونويل) كتب هذا الاخير رسالة الى (بيبان بيلو) يقول فيها : « دالي وأنا متقاربان ومتشابهان أكثر من أي وقت مضى ، لقد تعاونا في اعداد سيناريو ضخم فريد في نوعه . » . وكان يقصد بذلك سيناريو فيلم « الكلب الأندلسي . » .

لقد أعلن دالي رأيه المبشر الفظيع الذي لا رجوع عنه ، وذلك أثناء محاضرة ألقاها في الثاني والعشرين من آذار ١٩٣٠ ، في « نادي أثينا » ، في برشلونة ، تحت عنوان « الأخلاق السريالية . » ، تقول شعارات هذه الاخلاق : « نحن حريصون على الاسهام ، في هدم عالم الحس والفكر ، والقضاء على نفوذه ، يجب علينا أن نحط من قيمة كل ما يمت بصلة الى العواطف النبيلة ، والمشاعر الانسانية ... » .

وهكذا أنهى دالي بعنف وفظاظة صداقته مع لوركا ، ومع ذلك كله فقد احتفظ (لوركا) المعروف بمروءته وكرم أخلاقه ، بإعجابه بالرسام كاملا ، وعلى مر السنين تحول دالي الى مهرج عالمي ، حتى انه لم يتورع بدافع اعلاء شأنه ، عن أن يشوه ذكرى الشاعر النبيل ، وعن أن يتنكر له ويطعن فيه ، وذلك بإصداره بعض التصريحات الحقيرة ، ولنذكر على سبيل المثال تصريحه التالي الدنيء :

ـ « أفضل أن أتذوق سمكة مكبوسة بالزيت على التفكير بأصدقائي جميعا ، هؤلاء الاصدقاء الذين قضوا نحبهم رميا بالرصاص ، ولاقوا مر العذاب . »

وحينما قتل غارسيا لوركا بالرصاص ، لم يتأثر دالي لمصرعه ، وكأن هذا الامر لايعنيه في شيء ...

الفنان أرشيل غوركي

١٠

بقلم : نظار نظاريان

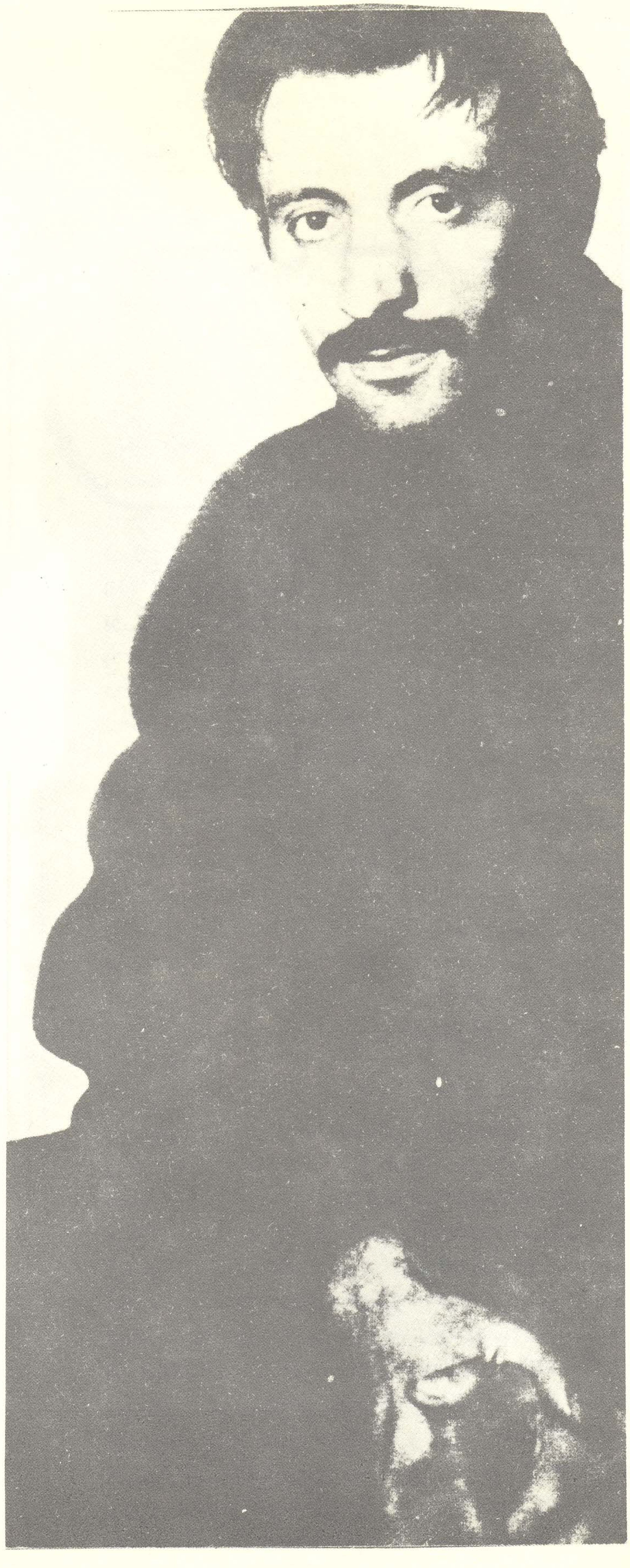
كتب [اندريه بروتون] عن [آرشيل غوركي] ، بمناسبة افتتاح معرضه عام ١٩٤٥ يقول : (... انه الوحيد في جيله الذي له طابعه الخاص الفريد ... وفي تقديري ان غوركي هو الوحيد ، بين جميع الرسامين السورياليين ، الذي يستطيع أن يتصل بالطبيعة بصورة مباشرة) .

اما [ايلوار] فانه لا يساوم في تقديره لفن غوركي عندما يقول : (انه نابض العين ... غوركي هو اول رسام ، بالنسبة الي ، انكشف له هذا السر ... لقد سحرت اخيرا امام لوحة بتوقيع غوركي وهي لوحته المسماة ب (الرئة هي عرف الديك) التي يمكن اعتبارها بابا كبيرا قد فتح على عالم النسبية ... من مقال بعنوان : السوريالية والرسم) .

في نيسان من هذا العام عندما زار امير اليابان هيتاشي والاميرة هاناكو مطار مدينة نيوفوارك في الولايات المتحدة ، سحرا بتلك اللوحة الجدارية ، (فريسك) ، التي تزين قاعة المطار والتي ابدعتها ريشة الفنان العالمي [آرشيل غوركي] وتدعى تلك اللوحة او اللوحات ب (ايفييشن - يفوليوشن اوفورمز ايرو داينميك ليميتيشنز) وقد ابديا اعجابهما ، قالت الاميرة : (ما أروعها من لوحة نموذج للفن ، انني مسحورة بهذه اللوحة) ، وهذه اللوحة من السيراميك ، بطول ١٤ قدما وعرض ٨ أقدام ، محضرة في اليابان باذن من البروفسور كارلين موراديان وهو ابن اخت الفنان ، لقد انتهى كارلين في هذا العام من كتابة سيرة آرشيل غوركي في ٢٧٠ صفحة سوف يصدر في اليابان في نهاية العام الحالي باللغتين الانكليزية واليابانية عن دار سيبو ، مع خمسين لوحة ملونة ، وعشر رسائل قيمة من رسائل غوركي عن الفن وعشر مقابلات للفنان . كما انه صدر عام (١٩٨١) كتاب قيم في اليابان باللغة الانكليزية للناقدة التشكيلية ، (دايان والدمان) في ٢٨٥ صفحة من الحجم الكبير مع ٦٥ لوحة ملونة الى جانب اكثر من مئة لوحة بالاسود بعنوان (آرشيل غوركي نظرة الى الماضي) .

ولكن من هو آرشيل غوركي او (فوستانيك آدويان) :

ولد رائد مدرسة (التعبيرية التجريدية) للفن آرشيل غوركي واسمه الحقيقي (فوستانيك آدويان) في ١٥ نيسان عام ١٩٠٤ في قرية خوركوم من قرى مدينة (وان) في ارمينيا الشرقية من عائلة ارمنية عريقة تمتد جذورها الى القرن الخامس الميلادي في ارمينيا . كان والده يدعى (ستراك آدويان) يكسب عيشه من اعمال تجارية صغيرة حينا او من اعمال البناء حينا آخر . ففي عام ١٩٠٨ هرب هذا الرجل من المظالم التركية تاركا زوجته وأولاده ووطنه، والتجأ الى امريكا واستقر في مقاطعة بروفانس ، وبقي هناك حتى بعد جمع شمله بأولاده ، وتوفي في سنة ١٩٤٧ . اما والدة الفنان وكانت تدعى (شوشانيك ديرما رديروسيان) بقيت ترعى اولادها مجتازة درب الآلام ، فكم أثرت هذه المرأة في تكوين نفسية الطفل ،



صورة الفنان أرشيل غوركي .

فوستانيك ، لم ينس ذكراها خلال حياته وظل يقدسها في كل مناسبة من المناسبات تلقى الفنان تعليمه الابتدائي في مدرسة مسقط رأسه ، قرية خوركوم ، وظهرت بوادر الموهبة الفنية فيه وهو لم يتجاوز الرابعة من عمره ، عندما بدأت انامله في رسم صور القديسين وابطال التاريخ الارمني سنة ١٩٠٨ . وفي هذا العام تنتقل العائلة المؤلفة من الفنان وامه وشقيقتيه (وارتوش و ساتينيك) الى مدينة (وان) . لقد ارتبط غوركي بشقيقته وارتوش ، فيما بعد ، يبث لها همومه وآلامه وآراءه في الفن والحياة ، في أكثر من ١٥٠ رسالة بالارمنية والانكليزية .

في عام ١٩١٢ اخذت للفنان صورة فوتوغرافية مع امه لارسالها الى والده ، وهي الصورة الشهيرة التي خلدها (غوركي) فيما بعد في لوحتين رائعتين اعتبرهما النقاد (مونا ليزا القرن العشرين) ، وفي عام (١٩١٤) عندما بدأت المذابح الجماعية التركية للارمن ثارت مدينة وان ضد المذابح واعلنت المقاومة فحاصرتها القوات التركية ، وبعد مقاومة عنيفة استمرت اشهرا عديدة انهارت المقاومة ، وبدأت المذابح الرهيبة ، فهربت عائلة الفنان مع الآلاف الهاربين ، مات القسم الكبير منهم ، وبعد مسيرة ثمانية ايام على الاقدام وصلت العائلة الى القسم الروسي الى مدينة (بريفان) سنة ١٩١٥ حيث استقرت بشكل موقت . اخذ الفتى خلاله يبحث عن عمل يساعد به اهله ، فاشتغل أجيرا عند صانع أمشاط ثم عاملا في مطبعة ، وانتقلت العائلة الى مدينة (تفليس) سنة ١٩١٨ - ١٩١٩ حيث لاحقتهم المجاعة ، فماتت الام جوعا في ٢٠ آذار ١٩١٩ وهي لم تتجاوز ٣٩ من العمر ، تاركة ايتامها بلا معيل أو سند ، عادت العائلة الى يريفان لتسكن في خرابة بلا سقف ، ومن هناك انتقلوا الى اسطنبول ، الى احدى دور الايتام عام ١٩٢٠ ، ومنها نقلتهم جمعيات الايتام الى الولايات المتحدة الى نيويورك . استقر غوركي مع شقيقتيه في ولاية (فوترتاون) حيث التقى بوالده بعد ١٢ سنة وانتسب الى المعهد المركزي للفنون في نيويورك وانهى المعهد في سنة ١٩٢٦ ، واصبح مدرسا فيه لمدة خمس سنوات ، يقال انه عمل في هذه الفترة في معمل للاحذية لكنه طرد منه ، لانه كان يرسم صورا على اطراف الاحذية . وفي عام ١٩٢٥ اتخذ لنفسه اسما فنيا مستعارا (آرشيل غوركي) وذلك بسبب ما كان يكن للكاتب الروسي (مكسيم غوركي) من المحبة والتقدير ، كما ان كلمة غوركي كانت تعني (المرارة) ، الم تكن حياة الفنان مرة وعلقما ، وكفاحا مستمرا في سبيل لقمة العيش والابداع الفني ، فلم يذق طعم السعادة إلا نادراً ، تزوج للمرة الاولى ثم طلق ، وتزوج للمرة الثانية من ابنة بحار ، فرزق منها ببنتين وبدأت مرحلة جديدة من المآسي ، فجاءته الضربة الاولى عندما احترق مرسمه مع (٣٧ لوحة) وعدد كبير من الرسوم الصغيرة سنة ١٩٤٦ ، ولكن ضربات القدر استمرت ، فأصيب بسرطان المعي واجريت له عملية جراحية في نفس السنة ، وفي عام ١٩٤٨ اصيبت يده اليمنى بالشلل بسبب حادثة سيارة حطمت له احدى عظام الكتف ، وتوقف الفنان عن الابداع وهو في قمة نضجه الفني ، فكانت هذه الضربة مميتة بالنسبة لفنان حساس وهب حياته كلها للفن ، تركت جرحا عميقا في نفسه لم يستطع تحمل وطأتها ، فبعد اسبوع من الحادثة تركته زوجته آخذة ابنتيها معها . ففي ٢١



والدة الفنان أرشيل غوركي .

تموز سنة ١٩٤٨ لقد إنهارت مقاومته . فانهى حياته بالانتحار شنقا من سقف مرسمه بعد أن كتب على صندوق خشبي بالطباشير الكلمات التالية : (وداعا يا اعزائي) . هكذا بشكل غريب مأسوى انتهت حياة (آرشيل غوركي) الذي ترك أعظم أثر في تاريخ الفن الامريكي الحديث والفن العالمي . وكان في لحظاته الاخيرة ، - حسبما جاء عن مؤرخي حياته - يقرأ قصة تشيخوف (الراهب الاسود) وكان يعيد قراءتها مرات ومرات وبخاصة الاسطر التالية (... ويوشوش له الراهب الاسود بأنه عبقري ، وانه مات لأن جسمه الهزيل قد أضاع توازنه ، وان هذا الجسم كان عاجزاً عن الخدمة لمدة طويلة كستار العبقرية) .

غوركي من السوريالية الى التجريدية ، الى التعبيرية التجريدية :

لم ينسى الفنان صور وطنه طيلة حياته ، فظل مرتبطا بمناظره الخلابة التي بقيت مصدرا من مصادر إلهامه الى جانب تاريخ وحضارة ذاك الوطن ، ان دقة الحساسية والعاطفة الشرقية الحارة ، والصدق في تلك الاحساسات ، كل هذه كانت من الصفات المتمثلة في نفسية غوركي ، هذه الصفات التي بدت واضحة على لوحاته في حرارة الالوان وحركة الخطوط



لوحة لغوركي رسمها عام ١٩٤٧

الحساسة الصادقة ، ولم تنمح من ذهنه ما كانت تقص له أمه من الحكايات والاساطير الشعبية ، الى جانب العادات والتقاليد القومية ، ففي عام ١٩٢٠ رسم مجموعة لوحات وجوه تمثل أعزاءه واصدقاءه ، واضعاً فيها كلّ ما كانت تعتلج في نفسه من الاشواق والاحزان ، الى جانب لوحات للطبيعة الصامتة ، ففي هذه الفترة يبدو الفنان تحت مؤثرات الفنانين العالميين من أمثال : [سيزان ، بيكاسو ، ماتيس ، براك ، ميرو ، كاندنسكي ، ماكس ارنيست] الى جانب تراث الفن الارمني ، لكن غوركي تخلص فيما بعد من تلك المؤثرات شاقا طريقه نحو الفن [السيريالي] ولكن دون التوغل في السيريالية لمدة طويلة ، وإنما سرعان ما توجه نحو فن حديث خاص به ، حتى إننا نراه فيما بعد يقف موقفاً مخالفاً للسيريالية ، التي اوضحت بعض الدروب امام غوركي ، ففي رسالة الى شقيقته (وارتوش) كتب يقول : [... **فن اكاديمي متخف**



المحراث ... رسمها عام ١٩٤٧



لوحة الفنان مع والدته عام ١٩٢٦

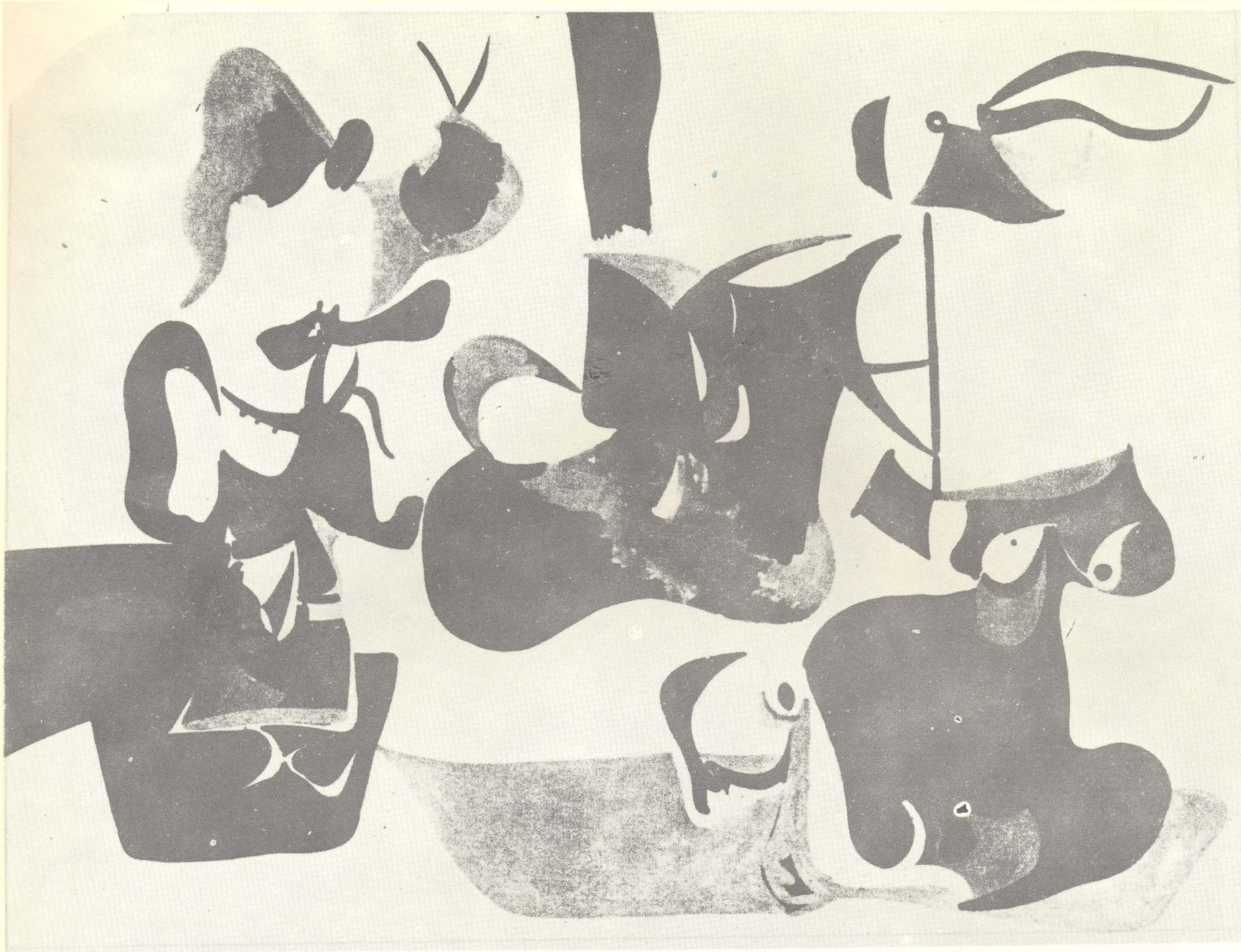


حديقة سوتشي عام ١٩٤١

خلافا لجمالية الفن ، مشكوك به بشكل كبير ، ومخالف بشكل واسع للفن الحديث] . ثم يضيف : [يجب أن يكون الفن صادقا دوما وموضوعيا ولا يكون خفيفا هزليا ، كان غوركي مطلعاً بشكل جيد على تاريخ الفن وفلسفة الجمال ، وكانت نفسه تبحث دوما عن طريق جديدة طليعية للفن ، لذا بقي مبدعا طابعه الخاص ، ولم يدفع ضريبة لاية مدرسة من مدارس الفن الموجودة حتى تلك الفترة ، التي كان يرسم فيها تحت مؤثرات عباقرة الفن ، لذلك يمكن تمييز اعمال غوركي من بين جميع الاعمال الفنية العالمية ، انه ظاهرة فنية مميزة ، إنه معلم (كما يقول نقاد الفن) ، انك تشعر بكل هذه الصفات وانت امام اعماله الفنية .

يرى الزائر في الطابق السادس من متحف (غوغينهايم) الشهير ٢٤٩ لوحة منثورة في صالات وردهات المتحف من أعمال غوركي ، ويلاحظ في تلك اللوحات الزيتية أو المرسومة بالاسود وغيرها ، ذلك الجو المفعم بغلالة من الحزن العميق في أشكال تجريدية ابداعية ، لقد أطلقت الناقدة التشكيلية (دايان والدمان) على غوركي اسم (شاعر الرسم) .

كانت ذكريات الماضي تلح في روحه وقلبه ، تلح للظهور الى حيز الوجود ، فكانت ذكرى أمه أقدس الذكريات التي لم تنفصل عنه يوما ، فأبدع لوحته الشهيرة (الفنان مع أمه) خلال الاعوام ١٩٢٦ ــ ١٩٣٦ ثم لوحة ثانية لها ايضا بالالوان سنة ١٩٤٢ ، وهاتان اللوحتان الآن في متحف الفن الامريكي ولقد اعتبر النقاد والفنانون هذه اللوحة(مونا ليزا القرن العشرين)، أية احساسات تنتابك اذا ما تمعنت في وجه هذه الام وفي أوضاع هذا الطفل ، أشياء كثيرة تريد أن تقولها اللوحة ، عواطف وأحزان وآلام وأمنيات بريئة ضاعت، صفاء نفس طاهر تنقلك الى أم شرقية تحاول كتمان حزنها العميق ، وتحاول أن تبدو على سجيتها ، ولكن

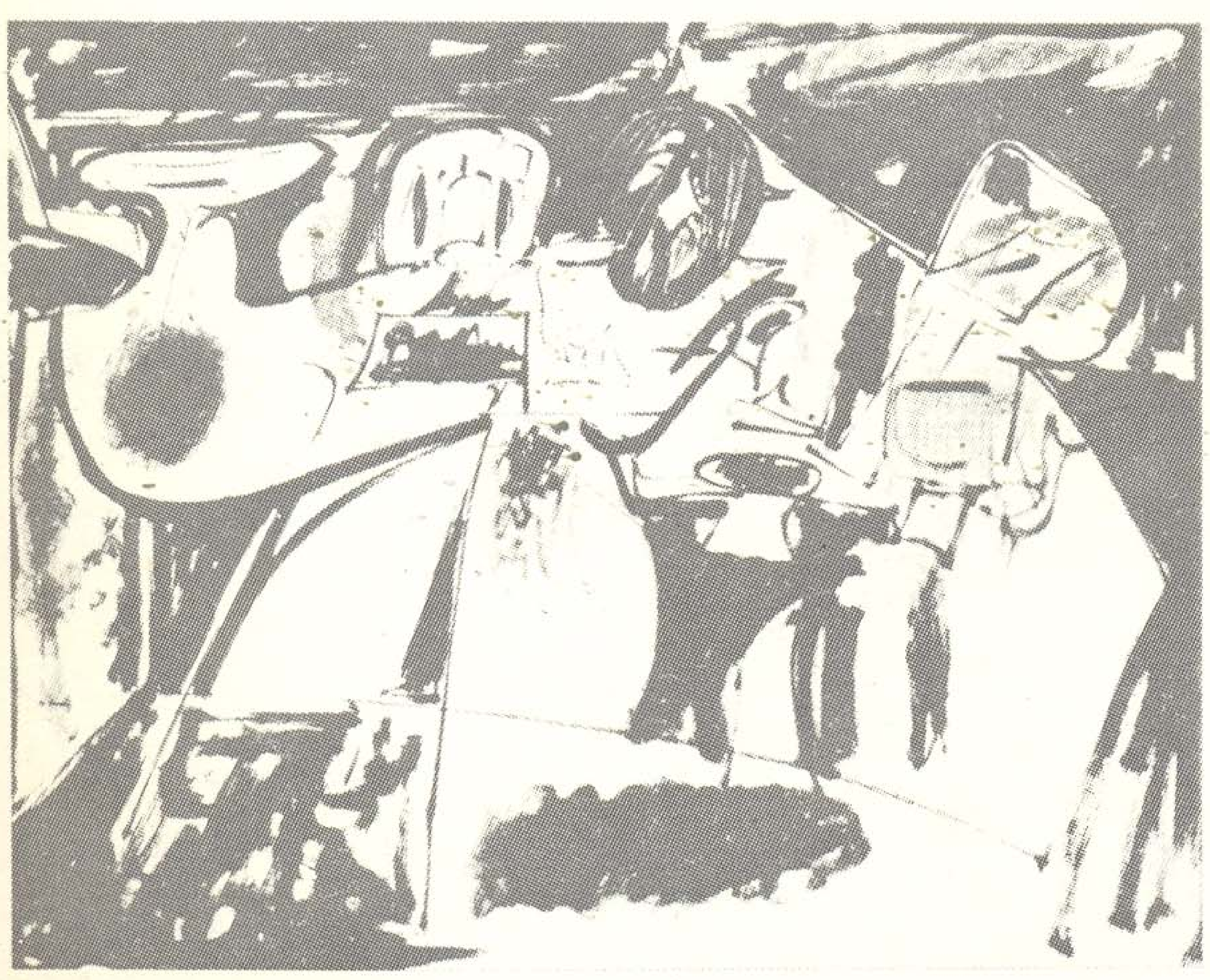


حديقة في سوتشي عام ١٩٤٠

هيهات ان آلامها تتقاطر من أطراف شفتيها ، ومن طيبة نظراتها ، لقد زاعت شهرة غوركي بعد الثلاثينات من هذا القرن ووصل الى القمة بعد الاربعينات ، وبسبب الاثر الكبير الذي تركه على الفن الامريكي سمى النقاد فنه بـ (التعبيرية الكونية للرمزية الملحمية) .

رسم غوركي خلال الاعوام (١٩٣٦ - ١٩٣٨) سلسلة من لوحات سماها (مناظر من خوركوم) كما أبدع سلسلة لوحاته الشهيرة بـ (حدائق في سوتشي) عام ١٩٤٠ ، ورسم (لوحة الشلال ، ولوحة مياه الطاحونة المائية المزهرة) ١٩٤٣ و ١٩٤٤ كما رسم في نفس السنة لوحة (كيف تتفتح صدرية أمي المشغولة بالابرة في حياتي) ، وفي السنة التالية (١٩٤٥) رسم اللوحات (ليلة راحة ، المحراث ، الاغنية ، سلسلة حقول خوركوم ، الاحتضار) حتى عام ١٩٤٧ ، واكثر هذه الاعمال موجودة في متحف الفن المعاصر في نيويورك.

يحدثنا غوركي عن منابع الهامه فيقول : (عندما



آخر لوحة رسمها غوركي ... (١٩٤٨)



ميكانيك الطيران .. (١٩٣٦)

أرسم أحكي لنفسي حكايات لا تتعلق بالرسم بأية صلة ما ، هل سمعتم كلام طفل عندما يتجول قلمه فوق مساحة الورقة بخطوط لا معنى لها في ظاهر الامر ، [ذاك بيت ، وهذا رجل ، أما هذه ... فبقرة تحت أشعة نور الشمس ، ان حكاياتي تأتي عادة من عهد الطفولة ، كانت أمي تحكي لي حكايات كثيرة ، بينما كنت أغمض عيني وأغرق وجهي داخل صدريتها البيضاء الطويلة ـ كما في الصورة ـ وفي صدرية اخرى لها مشغولة بالابرة ، كانت حكاياتها تختلط في ذهني بأشغال الابرة التي على صدريتها ، عندما أجلس أمام الخامة البيضاء أجد حياتي كلها لا تزال معروضة ، من خلال ذكرياتي ، بصور حكاياتها] .

يقول الناقد التشكيلي (جيمس جونسون سويني) في مجلة بازار سنة ١٩٤٢ عن رسوم غوركي : (رسوم ملهمة من الطبيعة التي سماها « نظرة في داخل الاعشاب » انها سلسلة رسوم ضخمة بارزةالتفصيلات التي يمكن للمرء رؤيتها داخل أعشاب شهر آب) ، رسوم غوركي أكثر عاطفية وانسانية من رسوم بيكاسو، ولم يجنح غوركي نحو الانطباعيين في تلألؤ النور المتلاشي ، وانما تعبيريته في العمق والشكل ، ففي لوحته الشهيرة المسماة (الرئة هي عرف الديك) نرى في هذه اللوحة الجسم منظوراً من الداخل ، الامعاء ، أجسام تشبه الحشرات ، على اليمين في الاعلى يظهر الديك بعرفه ، سيل من الالوان المحترقة في سيل من الاحساسات ، العقل والعاطفة يسيران في خط متواز يكمل بعضه البعض .

ظل غوركي يبحث عن لغة جديدة ليعبر بها عما تعتلج في نفسه من الانفعالات الفنية ، وعثر على تلك اللغة الفنية فقال معترفا : (انني أبحث عن شكل أو عن لغة استطيع بهـا التعبير عن افكاري ، عن زمننا الحاضر) ويعتبر غوركي من الفنانين الذين يلتفتون الى التراث القومي باهتمام بالغ ، أشعر انني قطعة من فن أرمني قديم عندما أشاهد هذا الفن ، حتى انه أطلق على كثير من لوحاته أسماء أرمنية .

أصبح غوركي مؤسس المدرسة الحديثة للفن وقوتها الدافعة والمعروفة في أمريكا ب (التعبيرية التجريدية) ، وهذه المدرسة معروفة بمعالمها العميقة لتفجير الاحزان بالالوان الغنائية ، وغير المتوازية . تتدفق هذه الالوان تدفق الشلال ، تدفق السيل .

لقد استوحى كثير من كبار الفنانين اليوم في امريكا من فن غوركي أمثال بولوك ، روتكو ، كوتليب تبون ، استيل ، غراهام وغيرهم .

لم تنته مأساة هذا الفنان حتى بعد موته ، اذ حاولت الصهيونية تشويه انتمائه الروحي ، ولا بد أن



الريشة هي عرف الديك ١٩٤٤

نستمع الى البروفسور [كارلين موراديان ابن شقيقة غوركي] الذي وجه رسالة مفتوحة نشرتها الصحف الاوروبية والامريكية . والرسالة احتجاج موجه الى دار النشر (ريتشرد مايك ٢٠٠ ماديسون نيويورك بتاريخ ١٩٨٠/٦/١٨) يقول فيها : (**أيها السادة ... أن (آرشيل غوركي) أرمني وليس يهوديا ، وأنا ابن اخته أجد من حقي أن أتقدم بالشكوى أمام هذا التشويه المرتكب على أساس أنه « أرمني يهودي » كما جاء في الكتاب الذي أصدرتموه والمؤلف من قبل (ايروينغ هوى وكينيت ليبو) والمنشورة من قبلكم سنة ١٩٧٩ وفي الصفحة ٤٧ منه الجملة المكتوبة تحت لوحة غوركي (الفنان وأمه)، مرسومة من قبل آرشيل غوركي ١٩٠٤ ـ ١٩٤٨ ، وغوركي أرمني يهودي) ان آرشيل غوركي واسمه الحقيقي (فوستانيك أدويان) أرمني أصيل من جهة أبيه ومن جهة أمه ، وهو من أبناء الكنيسة الارمنية القديمة الارتوذوكسية ، ومن جهة أمه ينتسب الى رجال الدين المسيحي ... أنتم الناشرون (هوى وليبو) وهما المؤلفان للكتاب المذكور كيف خطر لكم ارتكاب هذا الخطأ بأن آرشيل غوركي يهودي ، أطالبكم بتصحيح ما جاء في كتابكم ، ان عائلتنا عائلة ارمنية أصيلة بكل فروعها ، تنتسب الى الكنيسة الارمنية الارثوذكسية (الرسولية) .**

هكذا أرادت الصهيونية سرقة هذا الفنان ، ولكنهم فشلوا في هذا التزييف .

أقيمت لأعمال غوركي معارض كثيرة في امريكا وفي الولايات المتحدة وكان آخرها في موسكو عام ١٩٦٧ ، وكان غوركي فنانا تقدميا شارك في الكفاح ضد النازية، اذ تبرع بعدد من لوحاته الى الجيش الاحمر في كفاحه ضد النازية ولغوركي رسائل هامة جدا كما ذكرنا ، وهي الرسائل التي وجهها الى شقيقته وارتوش والى ابن شقيقته البروفسور كارلين موراديان ، هذه لمحة موجزة عن حياة وفن هذا الانسان .